

56<sup>e</sup> Année. 680<sup>e</sup> Livraison.

4<sup>e</sup> Période. Tome XI.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

## SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE FÉVRIER 1914

- I. — UN « BRASERO » DE DUPLESSIS AU VIEUX SÉRAL DE STAMBOUL, par M. Arménag Bey Sakisian.
- II. — LA PEINTURE AU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ (3<sup>e</sup> et dernier article), par M. Georges Lafenestre, de l'Institut.
- III. — LA TAPISSERIE ET LE MOBILIER AU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ, par M. Léon Deshairs.
- IV. — LA PEINTURE FRANÇAISE, DE 1750 A 1820, JUGÉE PAR LE FACTUM, LA CHANSON ET LA CARICATURE (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. Prosper Dorbec.
- V. — LES LITHOGRAPHIES EN COULEURS DE M. ÉMILE ROUSTAN, par M. Claude Roger-Marx.
- VI. — CHRONIQUE MUSICALE. — ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE : « PARISIEN », de Richard Wagner, par M. Charles Koechlin.
- VII. — CORRESPONDANCE D'ITALIE. — L'AUTEUR DU « CONCERT CHAMPÊTRE » DU LOUVRE, par M. Lionello Venturi.

### Trois gravures hors texte :

« Brasero » en similior doré, par J.-C.-T. Duplessis (Vieux Séral, Stamboul) : héliotypie Marotte.

Portrait du graveur G. Wille, par J.-B. Greuze (Musée Jacquemart-André, Paris) : héliotypie Marotte.

Fleurs, lithographie originale en couleurs de M. Émile Roustan.

### 33 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

### PRIX DE L'ABONNEMENT

|  |   |
|--|---|
| PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,           | DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr. |
| Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.                  |

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-3<sup>e</sup>, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

### ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8<sup>e</sup> soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

### PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

### LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, B<sup>4</sup> S<sup>4</sup>-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N<sup>o</sup> 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

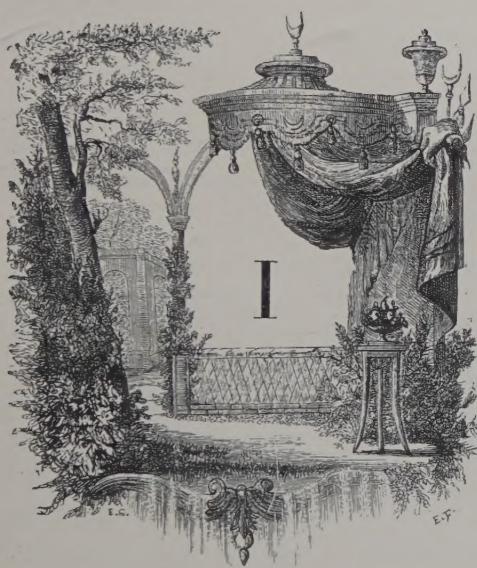
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.

## UN « BRASERO » DE DUPLESSIS

AU VIEUX SÉRAIL DE STAMBOUL

### I



Y a trois ans, on a organisé à Paris une exposition de la Turquerie au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. A partir du second quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, les personnages habillés à la turque<sup>2</sup> ont été à la mode en France et ont fourni aux peintres et graveurs un de leurs thèmes favoris. De grandes dames, voire des princesses du sang, font faire leurs portraits en sultanes et M<sup>me</sup> de Pompadour, dont on connaît l'influence directrice sur les arts de son temps, commande

à Carle Vanloo son portrait en Orientale et des tableaux à sujets turcs. Le choix de la marquise s'était naturellement fixé sur des sultanes, ces favorites de l'Orient. Dans des panneaux décoratifs attribués à Fragonard, et dont quelques-uns sont au Musée des Arts décoratifs, on voit jusqu'à de petits Amours costumés en Turcs!

Des œuvres spirituelles comme le délicieux panneau du *Turc*

1. Au Musée des Arts décoratifs, mai-octobre 1911.

2. A. Boppe, *Les Peintres de Turcs au XVIII<sup>e</sup> siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 43 et 220); reproduit dans *Les Peintres du Bosphore au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1911 : « Malgré les costumes dont on les revêtait, les larges turbans, les barbes imposantes dont on les affublait, tous ces personnages n'étaient que des Turcs de fantaisie » (p. 120).

amoureux de Lancret<sup>1</sup>, ou la lumineuse toile du *Pacha* de Fragonard, ont été ainsi créées, mais c'est là l'influence de l'Orient, non de l'art oriental : c'étaient les originaux, ou des dessins faits en Turquie par des Occidentaux, qui servaient de modèles aux peintres français.

Il n'y a là rien de comparable au commerce artistique de la Turquie avec l'Italie pendant le xv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècle. Eugène Müntz a pu écrire que l'école vénitienne était comme un compromis entre l'art italien et l'art oriental<sup>2</sup>. Même, les articles que Venise fournissait à la Turquie étaient le plus souvent dans le goût oriental, fabriqués d'après des modèles orientaux.

L'art du xviii<sup>e</sup> siècle français n'a reçu de la Turquie que des fantaisies de costumier : mais cet art dont la puissance de rayonnement dans le monde a été si grande, a imposé à la Turquie ses formes d'architecture et de décoration. On peut dire que les manifestations de l'art turc au xviii<sup>e</sup> et au xix<sup>e</sup> siècle ne sont plus que des adaptations des styles français. Des monuments, des décos d'intérieurs, des meubles et des objets charmants ont été ainsi créés.

Pour expliquer l'influence subie au xviii<sup>e</sup> siècle, il faut se rappeler que la Turquie entre définitivement, à partir de cette époque, dans l'orbite des États européens et que sous le règne de Louis XV, deux ambassades extraordinaires, celle de Méhémet Effendi<sup>3</sup> en 1721 et celle de Saïd Pacha en 1742, visitent Paris et Versailles. Les présents rapportés de la cour de France pour le sultan, tous les objets que les ambassadeurs et leurs suites emportaient de France pour leur usage, ainsi que les commandes<sup>4</sup> qui devaient fatalement suivre ces contacts avec une société et des arts aussi brillants que nouveaux pour les Turcs, semblent les principaux facteurs de cette influence.

1. Musée des Arts décoratifs de Paris.

2. Eugène Müntz, *La Propagande de la Renaissance en Orient, durant le xv<sup>e</sup> siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 33).

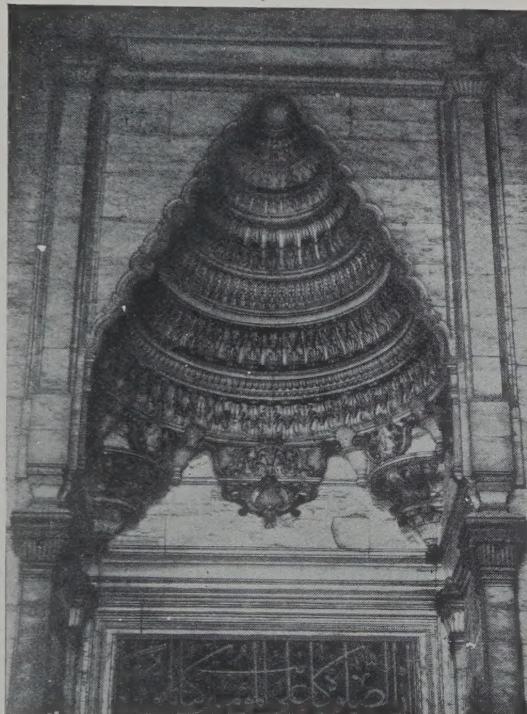
3. Nous avons conservé l'orthographe habituelle de ce nom, laquelle correspond assez exactement à la prononciation turque; la prononciation arabe de Mohammed, rendu généralement en français par Mahomet, est réservée par les Turcs au Prophète.

4. *Relation de l'ambassade de Mehemet Effendi à la Cour de France en MDCCXXI, écrite par lui-même et traduite du Ture, MDCCCLVII.* Nous relevons ce qui suit dans l'avertissement : « M. Le Noir, interprète du Roi, envoyé en France par le marquis de Bonnac, est chargé par le Grand Visir de lui acheter des curiosités de Paris. Mehemet Effendi écrit à M. de Villeroi, le priant instamment de lui envoyer les estampes promises qui représentent les maisons royales, les jardins et tout ce qu'ils contiennent de curieux. »

Ce contact se produisait à un moment particulièrement favorable au développement des nouvelles formules décoratives. La première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle avait vu naître, en effet, une décoration bâtarde, avec des rinceaux maigres et plats, qui semblent dérivés du style Louis XIV, et qui préparaient l'importation du Louis XV<sup>1</sup>. C'est une époque où non seulement les techniques orientales sont en pleine décadence, comme celle de la faïence, mais où les formules orientales elles-mêmes, qu'on avait répétées pendant plus de deux siècles, commencent à être abandonnées. Cela explique aussi le peu d'influence de l'art turc sur l'art français à l'époque qui nous occupe, car, dans le domaine tant intellectuel qu'artistique, on ne peut imposer que les idées ou les formules dont on est profondément pénétré et qui possèdent toute leur puissance d'expression et leur force communicative, non celles qu'on est en train d'abandonner et qui se survivent en quelque sorte, comme c'était le cas pour la Turquie. ]

Une fortune extraordinaire était réservée au style Louis XV dans les possessions du sultan, pour les raisons que nous venons d'indiquer. L'architecture et toutes les branches des arts décoratifs s'en sont inspirées et, qui plus est, le style rocaille a fait la conquête de l'art religieux musulman !

1. La mosquée de Hékim Oghlou Ali Pacha, construite en 1734 à Psamathia, est très intéressante à ce point de vue. A côté des grandes lignes et de détails classiques musulmans, apparaît une ornementation décadente !



Cliche Sébah et Joaillier.

NICHE SURMONTANT UNE PORTE  
DE LA MOSQUÉE NOUR-I-OSMANIÉ A STAMBOUL (1755)

La mosquée de Nour-i-Osmanié, à l'entrée du Grand Bazar de Stamboul, qui fut achevée en 1755, présente déjà, surtout dans les lignes tourmentées de ses arcades, le mouvement et les ornements des niches qui surmontent ses portes, un élément nouveau de décoration, dans un type de monument dont les grandes lignes continueront à rester byzantines. Les fontaines de style rocaille turc,

sous la forme de petites constructions indépendantes ou réduites à une plaque de marbre avec vasque, sont innombrables à Stamboul. Parmi les premières<sup>1</sup>, on peut citer celle d'Abd-ul-Hamid I<sup>er</sup> de 1777, qui à la suite de travaux d'édilité vient d'être très habilement transportée en face de l'entrée des jardins du Vieux Séral, et celle de la mère du sultan Sélim III, de 1795, au fond de la Corne d'Or, à Eyoub. Ce style a été aussi adapté, d'une façon très heureuse, aux cheminées turques et on peut en admirer de beaux échantillons au Harem du Vieux Séral, à côté du type



FONTAINE ABD-UL-HAMID I<sup>er</sup>  
A STAMBOUL (1777)

classique et purement musulman. Le style rocaille ayant pris possession de la décoration de tous les objets mobiliers, nous nous bornerons à citer quelques exemples tels que les étagères en bois

1. Contre l'enceinte du mausolée de la sultane mère Terhan Hadidjé, à Bahiché Capou, se trouvait une délicieuse fontaine dans le même style, remontant à 1773. Il y a quelques années, l'architecte chargé de la restauration de cet édicule a enlevé les vieux marbres, quelque peu frustes, mais finement sculptés et patinés de la façade, pour les remplacer par une grossière copie. Il ne subsiste

sculpté dites *cavouklouk*<sup>1</sup>, les boîtes en argent repoussé, qui en France seraient des drageoirs de poche et qui, en Turquie, étaient des boîtes à opium<sup>2</sup> ou des tabatières, les articles peints et vernis d'Andrinople, tels qu'écritoires, reliures, sous-main, etc.

Malgré le traditionalisme naturel en matière religieuse, l'art



FONTAINE DE LA SULTANE MIHR CHAH, A EYOUN (1795)

appliqué aux édifices et aux objets du culte n'a pas été mieux défendu contre l'envahissement de ce style que ne l'avaient été les

de l'ancienne fontaine qu'un beau grillage en bronze, en partie dédoré et toujours dans le même style.

1. Ces étagères étaient destinées à recevoir les coiffures volumineuses de l'époque dites *cavouk*, dont on avait hâte de se débarrasser dans l'intimité de l'intérieur.

2. Les personnes adonnées à ce vice, qui était très répandu, absorbaient l'opium sous forme de pilules qu'elles portaient dans ces boîtes en argent, souvent finement repoussées et gravées.

arts profanes. Sans parler des mosquées dont la décoration a subi cette influence, comme celle, déjà mentionnée, de Nour-i-Osmanié (1755) ou celle de Laléli (1763), une chaire (*kursi*) peinte et dorée de style rocaille turc, se trouve à la mosquée, construite en 1766, de la sultane Zeïnab, sœur de Moustapha III, et une autre à la mosquée de Hékim Oghlou Ali Pacha. Les stèles funéraires en marbre, fichées en terre et qui font, avec les cyprès, le pittoresque des cimetières turcs, ont été aussi sculptées dans le même style. Comme elles sont toutes datées, on peut constater au cimetière d'Eyoub que c'est au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les premières décosrations rocaille. Une stèle de 1759, à cyprès stylisés, a déjà un couronnement Louis XV. Tout élément décoratif oriental sera bientôt exclu et l'on voit des stèles tout à fait caractéristiques de ce type, datées de 1791 et 1795<sup>1</sup>. La stèle ne conserve pas toujours son contour rectiligne, et dans le dernier tiers du siècle on le trouve souvent brisé, la ligne extérieure obéissant aussi à la fantaisie de ce style, dont le caprice semble être la règle. C'est sous le règne de Sélim III (1789-1807) que le style Louis XV de Turquie atteint son plein épousissement, comme l'indique l'examen des stèles.

Le voyageur qui visite Brousse peut voir dans la mosquée d'Émir Sultan, gendre de Bajazet I, un *mihrab*<sup>2</sup> en stuc du style rocaille le plus flamboyant. Cette conquête de la partie la plus en vue et la plus sacrée de la mosquée, ne constitue-t-elle pas le triomphe en Turquie de ce style français créé pour les « folies » et qu'on est quelque peu surpris de retrouver sur l'autel d'un temple musulman? Quant à l'anachronisme, dans un monument remontant à la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, il s'explique par une restauration sous Sélim III. C'est également le cas du *mihrab* d'une autre mosquée de Brousse, celle de Mourad II.

Sous les auspices du sultan Sélim III, ce style reçut un caractère officiel. Les restaurations des mosquées de Brousse, la décoration des appartements de la mère de ce sultan au Harem du Vieux

1. Le cimetière arménien de Pangaltı, qui renferme des pierres tombales remontant à la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, mériterait une étude spéciale. On y voit de nombreuses dalles funéraires de styles Louis XV et Louis XVI, dont la décoration est d'ailleurs différente de celle des stèles musulmanes. Nous avons pu relever une dalle rocaille, datée de 1195 de l'ère arménienne, c'est-à-dire de 1746.

2. Le *mihrab*, qui indique la direction de la Mecque vers laquelle les musulmans doivent être tournés en faisant leur prière, correspond, au point de vue architectural, à l'autel des églises chrétiennes.

Séral (1790), suffisent à l'établir. Il est, en outre, certain que des ouvriers d'art étrangers ont été quelquefois employés à ces travaux. Le pavillon à coupole du palais de Top-Capou, appelé Coubbé-Alti et sous lequel se tenait le divan impérial<sup>1</sup>, en fait foi. Reconstruit par Sélim III en 1793, il a de grandes baies en accolade, dont les linteaux en bois sculpté, faisant frise, aussi élégants que riches et capricieux, sont certainement l'œuvre d'artistes étrangers. On connaît la protection<sup>2</sup> que la sœur de Sélim III, la sultane Hadidjé<sup>3</sup>, accordait au dessinateur allemand Melling, dont elle avait fait son architecte<sup>4</sup>. Celui-ci, chargé par la princesse de changer tous les ornements de l'intérieur de son palais à Defterdar Bournou, sur le Bosphore, aurait substitué « une simplicité élégante à un luxe de dorures et de couleurs qui ne laissaient point de repos à l'œil<sup>5</sup> ». Il construisit aussi un kiosque

1. *Description du palais de Top-Capou (Vieux Séral)*, par Abdur-Rahman Effendi dans la *Revue historique de l'Institut d'histoire ottomane* (en turc), 1/14 février 1911, p. 350 et 351.

2. Elle avait fait exiler son *bach agha* (chef des eunuques) qui voyait d'un mauvais œil les innovations de cet étranger. Elle ne réussit pas toutefois à faire nommer son protégé architecte du sultan, quoique Melling prenne ce titre dans le *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*.

3. Elle repose à Eyoub dans le mausolée de la sultane Mihr Chah, mère de Sélim III. Ce *turbé* de marbre, dans le style rocaille, renfermait le *toughra* (chiffre impérial) de son frère, dans le cadre Louis XV turc le plus élégant que nous connaissons.

4. Il est amusant de rapprocher de ce titre celui de peintre paysagiste de l'impératrice Joséphine, que Melling obtint lorsque, « cherchant un pays où ses ouvrages pussent être appréciés », il se rendit en France.

5. *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives de Bosphore d'après les dessins de M. Melling, architecte de l'Empereur Sélim III et dessinateur de la Sultane Hadidjé, sa sœur*. Paris, P. Didot, MDCCXIX, in-folio.



Cliché Sébah et Joaillier.

ÉTAGÈRE TURQUE EN NOYER  
DE LA FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Collection de l'auteur.)

pour le sultan au palais de Béchik-Tach. On voit par les planches<sup>1</sup> de Melling, publiées dans le *Voyage pittoresque à Constantinople*, que cet artiste s'inspirait du style Louis XVI, dont il semble avoir été un des propagateurs en Turquie. Le Louis XVI s'est acclimaté à son tour, mais sans que son influence ait été comparable à celle du style qui avait acquis avant lui droit de cité en Turquie.

## II

Un concours heureux de circonstances nous a permis d'identifier, d'une façon certaine, un de ces présents rapportés de la cour de Louis XV par les ambassades ottomanes de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont nous avons dit l'influence sur l'introduction du style rocaille en Turquie. Il s'agit d'un *brasero* en métal doré, retrouvé au Vieux Séral au printemps dernier et dont S. M. I. le Sultan a bien voulu autoriser la reproduction photographique. Il est signé « *Duplessis in et ex.* » sur les trois pièces qui le composent, c'est-à-dire sur le *brasero* proprement dit, le plateau et sous le bassin. Les deux premières signatures sont suivies du mot « *Paris* ».

C'est dans les notes manuscrites<sup>2</sup> du *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs* par A. de Champeaux<sup>3</sup> que nous puisions les précieuses indications qui suivent concernant Duplessis et la provenance du « brasier ».

Jean-Claude-Thomas Duplessis, fondeur, ciseleur et doreur du Roi, un des plus habiles modeleurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, était établi à l'enseigne de la Grande Fontaine. Il était fils d'un fondeur ciseleur et le nom de Duplessis fils figure dans une délibération des maîtres fondeurs du 30 juillet 1766. De Champeaux ajoute : « Le plus ancien travail que l'on connaisse de lui remonte à l'année 1742. » P. Mantz a relevé dans ses recherches sur l'orfèvrerie française la mention de « deux grands brasiers de « similor » artistement travaillés par Duplessis, offerts par Louis XV, à l'ambassadeur ottoman. » Cette référence est capitale pour nous : elle établit, sans l'ombre d'un doute, l'attribution et l'origine du superbe « brasier » reproduit ci-contre.

Le lecteur sera mieux fixé sur la personnalité de Duplessis, si

1. Voir les planches n<sup>o</sup>s 15 et 29 : *Intérieur du Palais de la sultane Hadidjé et Palais de la sultane Hadidjé à Deftardar Bourou*.

2. Ces notes nous ont été aimablement communiquées à la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs.

3. Paris, J. Rouam, 1886. Le premier volume de ce dictionnaire, qui s'arrête à la lettre C, a seul paru.



« BRASERO » EN SIMILOR DORÉ  
par J.-C.-T. DUPLESSIS  
(Vieux Stéph, à Stamboul.)



nous rappelons que cet artiste est le modeleur des bronzes du fameux bureau du Roi, commencé en 1760 et achevé en 1769, qui est actuellement exposé au musée du Louvre.

C'est toujours aux notes manuscrites de l'auteur du *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs et modeleurs en bronze* que nous empruntons les appréciations et précisions qui suivent. La commande qui montre le mieux à quelle hauteur s'était élevé le talent de cet artiste est celle des ornements de cuivre du bureau exécuté par Riesener pour Louis XV. Il résulte des dispositions du contrat de mariage de l'ébéniste Riesener, réglant les apports de la future, veuve de son patron Oeben, qu'en 1760 ce meuble était en cours d'exécution dans l'atelier d'Oeben, qui l'avait commencé et laissé inachevé en mourant. Cet acte mentionne 1 500 livres payées à M. Duplessis, modeleur.

Les *Recherches sur l'orfèvrerie française* de Mantz que vise de Champeaux, ont paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>1</sup>. Nous y relevons les indications suivantes au sujet de notre *brasero* et de son métal, dans la partie consacrée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il fallait faire de l'orfèvrerie à bas prix. Un certain Renty (de Lille) obtint le 18 octobre 1729 un brevet du roi pour la découverte d'un métal qui imite l'or et en conserve toujours la couleur. « Deux ans après, en 1731, Leblanc, fondeur du roi, trouvait aussi un métal imitant l'or. Ces diverses compositions, très proches parentes du cuivre, firent leur chemin dans le monde. Un jour vint où le roi lui-même ne dédaigna pas de s'en servir. Dans la liste des objets précieux donnés, en 1742, par Louis XV à l'ambassadeur turc Saïd Mehemet Pacha, nous voyons figurer « deux grands brasiers de *semilor* »<sup>2</sup>, car telle est l'orthographe du *Mercure*. Ces brasiers avaient été artistement travaillés par le sieur Duplessis. Ce Duplessis, qui porta, comme Leblanc, et après lui sans doute, le titre de fondeur du roi, était un ouvrier de premier ordre. « La composition employée par Duplessis se prêtait parfaitement à tous les genres d'orfèvrerie, et bien des artistes adoptèrent cette matière relativement peu coûteuse. On en fit des pendules, des cadres, des cartels, et on s'en servit surtout pour monter ces beaux vases de porcelaine que nous envoyait la Chine et le Japon..... Le succès de ces alliages, dont le cuivre formait la base s'explique par la dextérité merveilleuse des ouvriers qui les mettaient en œuvre, par la perfection des procédés de la dorure et enfin par la rareté per-

1. Paul Mantz, *Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française*. III : XVIII<sup>e</sup> siècle (*Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. III, p. 127 et 128).

2. Orthographe incorrecte de « *similor* ».

sistante de l'or, car le XVIII<sup>e</sup> siècle ne découvrit aucune Amérique », etc. Le *Dictionnaire de l'Ameublement* de Havard définit le similor « alliage de cuivre rouge et de zinc produisant un métal d'une belle couleur jaune, et qui, bien frotté, se rapproche de l'aspect de l'or, d'où son nom ». Ainsi que nous l'avons dit, le brasier en similor de Duplessis est doré, ce qui devait être souvent le cas, comme l'atteste le dernier paragraphe transcrit de Mantz, qui, à propos de ces alliages, parle de la « perfection des procédés de la dorure »<sup>1</sup>.

Quant au dessin même du « brasier », dont le couvercle manque, des branches d'olivier, ainsi que quelques fleurettes et coquillages se mêlent à la décoration rocaille proprement dite, d'un mouvement dont la souplesse et la fantaisie rappellent les travaux d'orfèvrerie de Thomas Germain. La hauteur complète de ce meuble est de 69 centimètres, le diamètre du brasier étant de 56 centimètres et celui du plateau, dont l'intérieur est en bois d'ébène découpé en rayons, de 95 centimètres.

D'après Havard<sup>2</sup>, à partir de 1715 on ne rencontre plus guère le brasier que dans les églises et dans quelques localités du Midi, où il conserve encore longtemps son prestige. Il en était de même en Turquie, et Louis XV, en faisant choix de « brasiers » comme présents pour le Grand Seigneur, tenait compte des usages turcs.

Saïd Pacha, l'envoyé extraordinaire de Mahmoud I<sup>er</sup>, connaissait déjà la cour de Louis XV pour avoir accompagné son père Méhémet Effendi pendant l'ambassade de ce dernier sous la Régence. Il avait profité de son séjour en France sous la direction de cet homme d'État éclairé et tolérant<sup>3</sup> et avait appris le français, comme cela résulte d'une anecdote piquante de Castellane<sup>4</sup>.

Un beau portrait par Aved de « cet Ottoman ami des sciences et

1. Il est très probable que cette belle orfèvrerie turque en cuivre doré au mercure, dont la vogue a été si grande sous le sultan Mahmoud II (1808-1839) et qui a pour types classiques les aiguières à bassin, les écuelles et les chandeliers de mosquée, a été inspirée par ces objets en cuivre doré de fabrication française.

2. Henry Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*.

3. Il a été exposé au Salon de 1737 « une tête en cire de l'ambassadeur de la Porte, par M. Roettiers, graveur général des Monnaies (*Catalogue de l'Exposition de la Turquerie au XVIII<sup>e</sup> siècle*) ».

4. Dépêche de Castellane au secrétaire d'État d'Argenson du 23 mars 1747, rapportée par J. de Hammer, *Histoire de l'Empire ottoman*, trad. de l'allemand par J.-J. Hellert (t. XV, p. 369) : « Lorsqu'il [Saïd Effendi] fut nommé ambassadeur de France, il affecta devant le grand vizir de se faire interpréter ce que je lui disais, de peur qu'on ne le soupçonnât de savoir le français, et de ne pas (*sic*) passer pour aussi infidèle que ceux dont il parlait la langue. »

des arts »<sup>1</sup> est exposé au château de Versailles, dont la somptueuse Galerie des Glaces a vu la réception du modèle. M. Boppe regrette que le célèbre dessin de Cochin représentant cette audience, et « qui est certainement l'un des plus parfaits qu'ait produits l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle » n'ait pas été gravé. Par contre, une médaille fut frappée à la Monnaie pour commémorer la réception de Saïd Pacha. Le revers représente le roi, le chapeau sur la tête, assis sur son trône, recevant l'ambassadeur de Turquie, qui s'incline en lui présentant ses lettres de créance.

Saïd Pacha a été un des diplomates et administrateurs distingués des règnes de Mahmoud I<sup>er</sup> (1730-1754) et d'Osman III (1754-1757). Après avoir été ambassadeur à la cour de Versailles, puis en Suède et en Russie, il remplit trois fois les fonctions de Kehyabey, c'est-à-dire de ministre de l'Intérieur et fut élevé au grand vizirat en 1755, sous Osman III<sup>2</sup>. Le premier acte solennel de son administration fut l'inauguration<sup>3</sup> de cette mosquée de Nour-i-Osmanié que le sultan Mahmoud I<sup>er</sup> avait commencé de construire sept ans auparavant et qui, par les influences occidentales qui s'y manifestent, marque une date dans l'histoire de l'art turc.

De l'impérial destinataire du « brasier », le sultan Mahmoud I<sup>er</sup>, nous n'aurons pas grand'chose à dire. Ce fut un grand bâtisseur, et « ce qu'il aimait par-dessus tout, nous dit Hammer, c'étaient les présents que lui offraient les ambassadeurs des puissances étrangères ». Si nous conservons aujourd'hui un de ces présents, lequel est de nature à expliquer le goût du sultan, c'est par l'histoire seulement que nous sont connus les nombreux palais, probablement tous en bois, qu'il fit élever et dont aucun n'est parvenu jusqu'à nous, dans ce pays où le fléau des incendies semble n'accorder au plus qu'une vie d'un siècle aux bâties de ce genre. Par une dérision du sort, ce passionné de constructions, monté sur le trône à la suite d'une révolte, dut consentir, à son corps défendant, à la destruction par les émeutiers de cent vingt kiosques et maisons de plaisance dont les jardins étaient tracés en partie sur le modèle de ceux de France<sup>4</sup>. Ces habitations avaient, en effet, été construites dans la

1. A. Boppe, *Les Peintres de Turcs au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Ce n'est pas à Saïd Pacha qu'est due l'introduction de l'imprimerie à Constantinople, mais à son père Méhémet Effendi. Le premier ouvrage sorti des presses turques est de 1728.

2. J. de Hammer, ouv. cité, t. XV, p. 269.

3. *Ibid.*, t. XV, p. 296.

4. *Ibid.*, t. XIV, p. 236.

vallée des Eaux-Douces, à la suite de l'ambassade de Méhémet Effendi, pendant le règne du prédécesseur de Mahmoud I<sup>er</sup>, sous l'influence des souvenirs de Versailles<sup>1</sup>. Outre la mosquée de Nour-i-Osmanié, construite en grande partie sous son règne, ce sultan est le fondateur de différentes bibliothèques, dont la plus célèbre est celle de Sainte-Sophie.

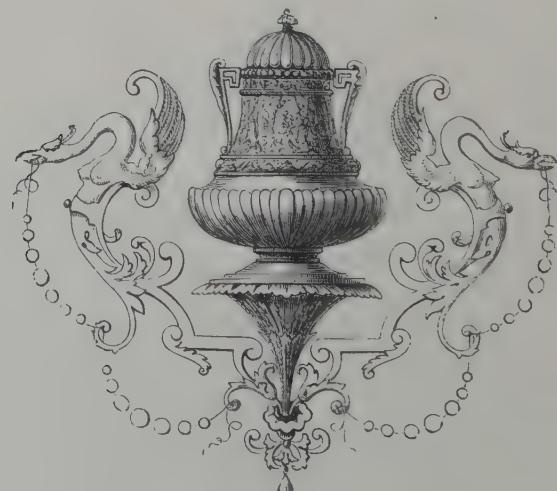
Il nous reste à souhaiter que l'on puisse identifier et publier, dans l'intérêt commun des études d'art françaises et ottomanes, d'autres œuvres dues à des artistes tels que Jacques Caffieri<sup>2</sup> et Thomas Germain<sup>3</sup>, que nous savons avoir été offertes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, par le roi de France aux sultans de Turquie.

ARMÉNAG BEY SAKISIAN

1. Voir plus haut, page 90, la fin de la note 4.

2. A. de Champeaux dit, en parlant de Jacques Caffieri, que le travail le plus important que ce ciseleur ait peut-être exécuté est celui de deux cadres de miroir en bronze doré de 15 pieds de hauteur, envoyés par le roi Louis XV au Grand Seigneur. Ces grandes pièces, modelées et ciselées sur les modèles de l'architecte Gabriel, avaient coûté la somme de 24 982 livres.

3. Germain Bapst, *Les Germain : Étude d'orfèvrerie française au XVIII<sup>e</sup> siècle*. L'auteur cite parmi les présents offerts en 1742 par Louis XV au sultan Mahmoud I<sup>er</sup>, et ciselés par Thomas Germain : « une table d'argent de trois pieds et demi de diamètre avec les pieds de même métal, douze belles soucoupes, une grande cuvette ovale avec un double fond orné d'une riche repensure, un grand vase et un superbe pot à hoïl ».



# LA PEINTURE AU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>)

## LES PEINTRES FRANÇAIS



1 M<sup>me</sup> Édouard André n'avait point été surprise par une mort prématurée, il est probable que sa collection de peintures et dessins français se serait grandement accrue. Dans ces dernières années, elle avait, en effet, saisi toutes les occasions d'en compléter les lacunes. En 1899, à la vente Guyot de Villeneuve, elle avait, de haute lutte, conquis, à un très haut prix, ces deux admirables manuscrits à miniatures dont le

comte Paul Durrieu a déjà entretenu nos lecteurs<sup>2</sup>. Peu d'œuvres de notre ancien art méritaient mieux d'être retenues dans leur pays d'origine. L'un de ces manuscrits, de 1350 environ, les *Heures de Jeanne de Savoie*, attribué au célèbre Jehan Pucelle, est un excellent spécimen du talent de nos enlumineurs parisiens au xiv<sup>e</sup> siècle; l'autre, les *Heures du Maréchal de Boucicaut*, exécuté dans les premières années du xv<sup>e</sup> siècle, par Jacques Coene ou quelque autre artiste international, nous montre, avant les van Eyck et les illustrateurs du duc de Berry, à quel point de beauté en était déjà parvenu l'éclectisme intelligent de ces artistes curieux et voyageurs, nés pour la plupart dans la France du Nord, mais connaissant bien l'Italie, et travaillant dans le milieu dont ils développent le génie de composition vivante et d'expression physionomique. Dans ces deux recueils, en effet, les portraits sont déjà nombreux et d'une vérité franche et sincère qui prépare et annonce toutes les

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, t. I, p. 32.

2. *Ibid.*, 1913, t. II, p. 437.

évolutions postérieures de l'art du portrait en France. C'est cet art que M<sup>me</sup> Édouard André, excellente portraitiste elle-même, préférait de plus en plus à tout autre, comme le prouve l'abondance des effigies historiques, soit peintes, soit sculptées, qu'elle a multipliées non seulement à Paris, dans l'hôtel du boulevard Haussmann, mais encore à Chaalis.

Pour le xv<sup>e</sup> siècle, c'est elle qui, aux deux Corneille de Lyon du premier fonds, avait ajouté, en 1892 et 1895, les deux beaux *Portraits d'ecclésiastiques* sortis du même atelier, et, en 1911, celui de *Catherine de Médicis*.

Une seule figure nous rappelle le xvii<sup>e</sup> siècle, mais c'est celle qui devait, en effet, nous en parler la première, celle de l'incomparable et infatigable organisateur, de l'amateur éclairé et passionné, à qui l'art national doit toute sa prospérité au temps de Louis XIV, à qui nous devons les Gobelins, le fonds du Musée du Louvre, l'Académie de France à Rome, la décoration de Versailles, etc. Le *Colbert* en buste, peint par Philippe de Champaigne, n'est encore, à trente-deux ans, que le secrétaire de Le Tellier, mais il porte déjà, dans son attitude grave et sa physionomie pensive, les marques de ses hautes ambitions et de sa volonté créatrice. Toutefois, l'esprit puissant, la technique correcte et solide du xvii<sup>e</sup> siècle se manifestent, plus amplement, dans une œuvre très postérieure sans doute à Le Brun, à Mignard, datant de la Régence, mais certainement due encore à l'un de leurs élèves. Est-ce à Rigaud, Largillière, Desportes, qu'il faut faire honneur du beau *Portrait d'un inconnu* acquis en 1887, et qui, faisant face à la *Marquise d'Antin* par J.-M. Nattier, semble présider, avec elle, dans le grand salon, tout entier décoré, meublé, peuplé d'œuvres du xviii<sup>e</sup> siècle ? Quel qu'en soit l'auteur, la toile est caractéristique. Un homme d'une trentaine d'années, coiffé d'une perruque sombre dont les longues boucles lui retombent sur les épaules, debout, presque de face, la main droite sur la hanche, et tenant l'autre à demi ouverte, comme s'il parlait. Le visage est hâlé, d'une beauté régulière et douce, les mains sont blanches et fines, le costume à la fois sévère et riche : long justaucorps brun à larges revers, aux poches et aux manches chargées de broderies d'or, ainsi que le satin du grand gilet à fleurs. Dans toute la figure, dont les harmonies colorées, graves, un peu sombres, s'enlèvent, en haut, sur un ciel bleuâtre, entre une tenture verte et un tronc d'arbre feuillu, c'est un grand air de dignité simple, élégante, qui semble indiquer un personnage de haute naissance et d'une vraie distinction.

La charmante *Marquise d'Antin* qui lui fait face, appartient sans doute à une génération un peu postérieure. La toile a figuré au Salon de 1738. Elle date de la meilleure époque du « peintre des Grâces » J.-M. Nattier, de celle où, plus libre et plus franc, ayant



PORTRAIT D'UN HOMME DE QUALITÉ, ATTRIBUÉ A DESPORTES

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

affaire à des modèles moins désireux d'enjolivements mondains et de déguisements mythologiques, il redevenait, à l'occasion, un vrai portraitiste, bon physionomiste et savoureux coloriste, sans cesser d'être aimable. Il n'a guère présenté de figure plus agréable que cette jeune, vive, souriante Françoise-Renée de Canisy, mariée en 1737 au marquis d'Antin. Assise dans son jardin, elle montre,

perchée, battant de l'aile, caquetant, en l'air, au bout de son bras droit, une perruche verte, tandis qu'elle retient de l'autre main, sur ses genoux, un petit chien noir jappant vers l'oiseau. Le blanc satin d'une robe décolletée, la diaprure d'une guirlande d'églantines portée en sautoir, le tout chatoyant sous la vivacité des feuillages et du ciel, font de cette exquise créature une véritable Flore juvénile, vivante et printanière, bien préférable à toutes les fausses déesses, chargées d'attributs olympiques.

Lorsqu'on arrive aux peintres de la Régence, une question s'impose : est-ce que Watteau ne se trouve pas là pour nous rouvrir les routes libres de la poésie féminine, et des rêveries festoyantes ? Il y brillait naguère, dans une charmante toile, *L'Escarpolette*, achetée en 1892 à la vente Hulot, mais qui, léguée à l'un de ses exécuteurs testamentaires, par M<sup>me</sup> Édouard André, a dû quitter la place où nous l'admirions, pour être confiée à des mains amies. Par bonheur, deux très belles sanguines nous attestent son génie. Elles proviennent (comme presque tous les autres dessins) de la vente posthume du marquis de Chennevières, en 1898. L'une, que ce passionné et sage amateur considérait comme « une des feuilles les plus importantes » de ses collections, est une étude de mains de femmes, de pieds, et d'un torse d'homme vêtu d'un justaucorps. « Dessin merveilleux », écrivait-il, « et résument la trop courte carrière de Watteau, qui ne fut qu'une étude perpétuelle de la nature et des maîtres. » En effet, au verso, la feuille porte une étude d'après une œuvre flamande, *L'Adoration des Mages*, et montre « qu'elle ne doit guère être postérieure à la sortie de l'atelier de Gillot. » Gillot lui-même figure d'ailleurs ici, avec un dessin à la plume, une *Fête de Bacchus* et une très curieuse feuille d'arabesques mêlées de figurines.

En réalité, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, le goût personnel de M<sup>me</sup> Édouard André allait plus aux portraits sérieux et historiques, aux morceaux décoratifs, qu'aux anecdotes galantes et familières, et, dans ce dernier cas, elle ne prenait que des morceaux exquis. Telles sont, par exemple, les deux aimables *Pastorales* de Lancret, formant pendants décoratifs, dont la dernière ne fut acquise en 1898 que pour rejoindre son pendant entré dans la collection en 1891. Ces deux idylles (est-il besoin de le dire ?) n'ont rien de rustique. On n'est pas plus citadin, plus coquettement paré, d'allures plus aisées, et de minois plus distingué que ces gens du beau monde déguisés en campagnards. C'est avec une précaution maligne que, dans

l'une, un jeune gentilhomme-berger, s'approchant d'une dame-berger endormie sur un banc de gazon, cherche à lui dérober la houlette qu'elle a gardée sous son bras. C'est aussi avec quelque reste d'apparence décente que l'autre jeune galant, légèrement débraillé, offre, avec un geste fort pressant, dans son chapeau, à la fillette



PORTRAIT DE LA MARQUISE D'ANTIN, PAR NATTIER

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

pimpante, assise à son côté sur quelque banc de pierre, les fleurs qu'elle accueille sans scrupule, en piquant déjà quelques-unes à son corsage. La gaieté des colorations légères, doucement attendries, qui, sous la vivacité du pinceau, s'entremêlent, en jouant, sur les satins et draps des vêtements, les chairs rosées des visages, les frémissements bleuâtres du ciel et verdâtres des feuillées, justifie le succès

qu'obtenaient dans une société avide de jouissances faciles, ces fictions aimables d'une innocence champêtre, à laquelle on ne croyait guère, mais qui devenait, à la fois, pour les caprices mondains, une excitation et une excuse.

Vers le même temps, 1726, l'habile animalier et paysagiste Oudry signait sa bonne toile du *Héron* attaqué par un caniche dans les roseaux, et Chardin, en 1732, ces deux compositions décoratives, les *Attributs des Arts* et les *Attributs des Sciences* où, sur des tables, il entasse bustes et bas-reliefs, papiers et longues-vues, avec sa franchise accoutumée d'harmonies colorées et de formes ressenties sous l'enveloppe argentine d'une lumière tranquille. La même année, on trouve encore son nom sur une simple étude de *Nature morte* dans une cuisine, une cafetière, un chaudron, un mortier, un quartier de viande, et des fruits sur une nappe blanche; et, dans ce morceau, d'une touche plus ferme, plus libre et plus chaude, la sincérité de sa vision et la chaleur de sa virtuosité éclatent avec plus de charme encore.

Mais voici le nom du grand décorateur, de Boucher, sur deux dessus de portes, autrefois chez la comtesse Potocka. Ces deux toiles charmantes, qui se font suite, représentent *Vénus* et *l'Amour*, tels que les comprenait l'imagination voluptueuse de l'habile décorateur et de ses nobles clients. Ici, c'est *Vénus endormie*, là *Vénus réveillée*, toutes deux d'une beauté souple et fine, avec des têtes de mondaines élégantes que la virtuosité de l'artiste associe harmonieusement à leurs gracieuses nudités. La première, étendue sur son lit, la tête plongée dans un oreiller, dort encore profondément, tandis que *l'Amorino* ailé, descendu d'en haut, lui lance un coup d'œil malin en tâtant de la main la pointe aiguë d'une de ses flèches. La seconde, à demi relevée, et s'accoudant sur sa couche, s'est déjà recoiffée, frisée, et la poitrine ceinte d'un cordon de perles; elle tient d'une main un collier semblable, tandis que, de l'autre, elle achève de se débarrasser d'une draperie qui cachait ses charmes. Besogne facile, car *l'Amour*, arrivant à tire-d'ailes, vient l'y aider, en la contemplant d'un œil curieux. Ces deux groupes, enfermés en des cadres ovales, y sont disposés, par le rythme des formes et des couleurs, avec une entente supérieure du décor. Le même sujet, familier à Boucher, a été, d'après une autre composition, représenté par un miniaturiste dans une vitrine voisine. Un dessin au crayon gras, rehaussé de blanc, une *Nymphé couchée*, peut avoir servi d'étude préparatoire.

Tandis que Boucher multipliait, en des poses plus ou moins provocantes, en tableaux ou tapisseries, sur les murs des résidences seigneuriales ou bourgeois, les nudités légères sous des prétextes mythologiques, le dernier des Coypel, Charles-Antoine, compositeur alerte d'illustrations littéraires en des cadres savamment compliqués et fleuris, poursuivait l'achèvement des dessins sur *Don Quichotte de la Manche* qui lui avaient été commandés en 1715, lorsque, à peine âgé de vingt et un ans, il était déjà entré à l'Académie.



PASTORALE, PAR LANCRET

(Musée Jacquemart-André, Paris )

Les vingt-sept premiers cartons ayant servi à l'exécution des tapisseries aux Gobelins se trouvent au château de Compiègne. Un seul y manque, le 28<sup>e</sup> et dernier, *Don Quichotte dans l'hôtellerie*. Ce fut donc une bonne fortune pour M. et M<sup>me</sup> André d'en retrouver, en 1886, à Londres, la première esquisse. La scène, dans le roman, est charmante. C'est quand le chevalier, armé de pied en cap, descendu dans une auberge de village, essaie de se faire désarmer par les servantes qu'il prend pour de nobles damoiselles. Pour se débarrasser de l'énorme salade en fer dont il était coiffé, il eût fallu en couper les rubans, mais Don Quichotte n'y put consentir, bien qu'il mourût de faim : « On lui dressa une table à la porte de l'hôtellerie... C'était

à mourir de rire que de le voir manger, car, comme il avait la salade mise et la visière baissée, il ne portait rien à la bouche avec ses mains. Il fallait qu'une autre l'embequât... Quant à lui donner à boire, ce n'aurait jamais été possible, si l'on ne se fût avisé de percer un jonc dont on lui mit un des bouts dans la bouche, tandis que par l'autre on lui versait du vin. » Coypel a bien suivi le texte, mais il n'a ni l'esprit, ni la verve de Cervantès, et cette scène comique, jouée par de petites soubrettes parisiennes, perd toute sa gaieté réaliste et campagnarde.

En attendant que Fragonard, à la fin du siècle, reprît, avec une virtuosité plus libre encore et une légèreté d'outil exceptionnelle, la suite de Boucher et de tous les peintres galants, les portraitistes de profession, avec plus de franchise, de pénétration, de solidité, s'en tenaient aux vieilles traditions nationales ; ils accroissaient ainsi, avec une infatigable activité dont les livrets d'expositions nous donnent tant de preuves, cette immense galerie de portraits historiques, dont les morceaux, épars dans tous les musées du monde, y proclament la gloire la plus durable de nos artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Quelques-uns des maîtres, assurément, manquent encore ici, comme ils manquent même au Louvre, à Versailles, à Chantilly. Voici, pourtant, Tocqué, le gendre de Nattier, moins brillant, moins enjoliveur des nobles dames, mais d'une sincérité visible dans ses effigies presque toujours bien comprises, et d'une dignité simple, aussi bien les bourgeoises que les seigneuriales. Le très aimable et souriant portrait du *Marquis de Sainte-Aldegonde*, assis devant son bureau, n'est pas seulement, d'ailleurs, une physionomie vivante, distinguée, parlante ; c'est encore, par l'ampleur, la souplesse, l'éclat du vêtement richement brodé et galonné d'or, un beau morceau de bravoure pittoresque. Le bon Suédois Roslin ne traduit pas toujours ses conscientieuses analyses avec autant de charme et de force. Néanmoins, il se montre ici sous son meilleur jour, d'abord, avec la toile où il s'est peint lui-même, comme il l'a fait si souvent, puis avec les deux cadres ovales où il nous montre *M. et M<sup>me</sup> Grimod de la Reynière*. Le portrait du peintre semble, avec quelques variantes, l'original ou la répétition de celui qu'on vit à Paris, en 1878, à l'Exposition des Portraits nationaux. Roslin s'y présente de même, décoré de l'ordre de Gustave Wasa (qu'il reçut en 1771), palette en main, au travail. Seulement, devant lui, sur le chevalet, au lieu de l'image de Gustave III, roi de Suède, c'est celle de sa femme, la pastelliste, l'académicienne Marie-Suzanne Giroust. Quant aux deux

bustes, l'un du célèbre financier gastronome, Grimod de la Reynière, gros, gras, rose, souriant, plein de lui, sous sa perruque poudrée, l'autre, de sa compagne élégante et fine, au sourire pincé, un peu raide, en son corsage magnifique piqué d'une grosse touffe de fleurs, ce sont deux évocations vraiment typiques, brossées d'une touche franche et libre, avec une douceur de colorations gaies et mates, d'une distinction délicate, qui font penser à Perronneau.

Le *Portrait de Wille*, le graveur, par Greuze, que nous avions admiré déjà, tant de fois, dans la galerie Delessert, avant la vente de 1869, où M. Édouard André en fit l'acquisition, ne perd rien à être vu et revu<sup>1</sup>. C'est décidément une des œuvres les plus franches et les plus vigoureuses du maître, en 1763, alors qu'il était en pleine force de talent et de renommée. Le *Journal du graveur allemand*, si précieux pour la connaissance de la vie des artistes

à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle et de leurs relations avec la clientèle étrangère, en nous donnant, jour par jour, la genèse de ce chef-d'œuvre, nous en explique aussi la valeur psychologique et technique. Le 2 octobre 1765 étaient arrivés de Saint-Pétersbourg deux riches négociants, Struhloorn et Bacherach, recommandés à Wille, l'hôte obligé et obligeant de tous les arrivants du Nord. Le 24, Wille les fait rencontrer chez lui avec Greuze, auquel M. Bacherach demande son portrait. Quinze jours après, le 11 novembre, le travail est livré et M. Bacherach repart



PORTRAIT DE M<sup>me</sup> GRIMOD DE LA REYNIÈRE  
PAR ROSLIN

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

1. V. Ch. Blanc, *La Galerie Delessert* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1869, t. I, p. 415).

après avoir donné au peintre vingt-cinq louis d'or. « C'était, dit Wille, le marché que j'avais fait, car c'était moi qui avais engagé M. Bacherach de se faire peindre par cet habile artiste. » Le 19, invité par Greuze à prendre le chocolat avec M<sup>me</sup> Greuze, il s'y rend de grand matin. « Cela fait, M. Greuze me pria de m'asseoir auprès de son chevalet ; là, à ma grande surprise, il commença mon portrait ; l'ébauche en fut faite d'une manière admirable et digne d'un Rubens ou d'un Van Dyck. Je dinai chez lui, après quoi il travailla encore autant que le jour le permit. Je suis fort flatté de la façon d'agir de cet ancien ami. »

Le 21, seconde pose pour le portrait, « qui sera admirablement bien fait, car M. Greuze en est content lui-même ». Le 29, troisième pose, « mais ce ne fut que pour l'habit, car M. Greuze ne se portait pas assez bien pour toucher à la tête ». Le 1<sup>er</sup> décembre, quatrième pose, encore pour l'habit, « qu'il peignit d'après moi ». L'habit, en effet, était chose importante, non seulement pour l'artiste, mais pour son modèle, volontiers élégant, et même un peu faraud à ses heures, car, dans sa jeunesse, crevant de misère, le premier emploi qu'il avait fait d'une petite somme reçue d'Allemagne avait été de s'acheter un beau gilet à fleurs, moins beau sans doute que celui de son portrait, mais du même genre. Aussi, le 6 décembre, à la dernière séance, c'est encore « l'habit », le bel habit que M. Greuze, ajoute-t-il glorieusement, « retoucha encore d'après moi ». Enfin, le 10, Wille, avec son domestique Joseph, peut aller chercher le portrait « que son ami M. Greuze lui a fait d'une manière aussi parfaite que généreuse ». On le rapporte en triomphe au cher logis du quai des Grands-Augustins. « Comme ma femme et toute ma maison ignoraient qu'il m'avait peint, je le fis paraître tout à coup, cela fit le plus grand effet du monde... Mon fils Frédéric s'écria en sautant : « Ah ! c'est mon papa, c'est mon papa ! » Et mon fils ainé, revenant le soir du couvent des Chartreux où il dessine d'après les tableaux de Lesueur, ne le quitta pas pendant une heure. Effectivement, mon portrait est bien la meilleure chose que le grand peintre a peut-être faite jusqu'à présent. » Le soir du même jour, Wille retourne chez Greuze pour offrir à Madame une écuelle d'argent avec son couvercle « comme une petite reconnaissance de la peine qu'elle avait eue en aidant à mettre la toile sur un autre châssis ». Madame accepte « après quelques difficultés d'usages ». Greuze était absent, mais dès le lendemain matin il accourt chez Wille pour le gronder de sa générosité et lui dire, en l'embrassant, « qu'il se vèngerait », n'ayant



J.-B. Greuze pinx.

PORTRAIT DU GRAVEUR G. WILLE  
(Musée Jacquemart-André, Paris.)



fait le portrait que « par pure amitié ». On sait le succès qu'obtint l'œuvre au Salon et l'enthousiasme avec lequel Diderot y salua l'image si fidèle du graveur à la mode. « C'est bien son air brusque et dur, c'est sa raide encolure, c'est son œil petit, ardent, effaré; ce sont ses joues couperosées... Que la touche est fière ! Quelles vérités et variétés de tons ! Et le velours, et les manchettes, et le jabot, d'une exécution<sup>1</sup> !... », etc.

A ce Salon même de 1705, Fragonard, plus jeune de neuf ans



LE DÉBUT DU MODÈLE, PAR FRAGONARD

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

que Greuze, débutait par son grand tableau du *Grand Prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé* (au musée du Louvre) et quelques paysages d'Italie. Ces graves envois n'annonçaient pas encore le fournisseur infatigable de fantaisies érotiques à l'imagination blasée d'une société aussi aimable qu'imprévoyante des cruelles expiations

1. Il y a pour le portrait de Wille une question de manchettes. Elles font défaut dans le tableau du Musée Jacquemart-André, qui n'a pas de mains, et dans la réplique signée et datée et de qualité à peine inférieure, qui a passé dans la vente Polovtsoff. Il est bien probable que ce détail a été ajouté, par distraction, au courant d'une plume trop généreuse et trop hâtive.

que lui préparait un prochain avenir. Parmi les trois morceaux que possède le musée, le plus anciennement acquis est la *Tête de vieillard*, au bonnet mordoré, faisant éclater toutes les rougeurs de sa face couperosée, parmi les blancheurs de sa barbe embroussaillée. La touche en est si vive et si pétulante, qu'on dirait un Tiepolo, — ce Tiepolo que Fragonard vient de traduire en eaux-fortes, — Tiepolo corsé d'un souvenir de Rembrandt. Les deux autres petites toiles, très postérieures, peuvent compter parmi les spécimens les plus exquis de cette virtuosité spirituelle avec laquelle l'ingénieux improvisateur enveloppe, comme d'une gaze transparente, par des glacis lumineux, pour en poétiser l'indécence, les savoureuses esquisses de ses anecdotes ou rêveries libertines. L'*Anacréon couronné par Vénus*, et surtout le *Début du Modèle*, sont assurément, par le charme spirituel de l'exécution autant que par l'habileté de la mise en scène, des chefs-d'œuvre en ce genre. Il est clair qu'à côté de ces badinages lumineux, la composition, très simple et très honnête, du bon Hoin, *Conversation amoureuse sur un banc*, semble un peu froide et bourgeoise. Néanmoins, c'est encore un joli morceau, d'une grâce émue, délicate et tendre.

Mais voici que déjà grondent, autour des peintres, les menaces de deux Révolutions, l'une, dans l'art, par les archéologues et par Louis David, l'autre, dans la société, par les idéologues et les politiciens. Toutes deux, en éclatant, sans arrêter leur activité, vinrent terriblement troubler la vie des artistes et changer leur clientèle. Il y en a bien qui sourient toujours, qui se moquent toujours, de tout et de tous, traversant, bouche close, ou bien hurlant avec les loups, les crises les plus sanglantes du bouleversement social. Tel est ce fantasque caméléon Ducreux, peintre officiel, peintre favori de Marie-Antoinette et de la cour, qui trouve moyen de devenir peintre officiel de la Montagne, des citoyens Robespierre, Saint-Just, Couthon, etc. Lorsqu'un coup de soleil sur la route de Saint-Denis, en 1802, interrompit sa fructueuse fécondité, il allait devenir sans doute, en même temps que le terrible terroriste Louis David, peintre officiel du Consulat puis de l'Empire. Il se plaisait d'ailleurs à faire montre de scepticisme. Quand il se peint lui-même (et il le fait souvent), il s'expose sous les titres *Le Railleur* ou *Le Moqueur*. L'exemplaire qu'il nous en offre au musée est assurément l'un de ses meilleurs; toutefois, avec moins d'affectation caricaturale, on y retrouve bien son sourire sardonique. La peinture, d'ailleurs, est d'une bonne tenue, et justifie cette réputation de portrai-

tiste qui, jointe à sa bonne humeur et ses manières polies, lui assurerent une abondante clientèle sous tous les régimes.

Pour d'autres, la Révolution fut moins indulgente, ou bien sembla moins rassurante. Tels Danloux qui passa en Angleterre, et



CONVERSATION AMOUREUSE, PAR CLAUDE HOIN

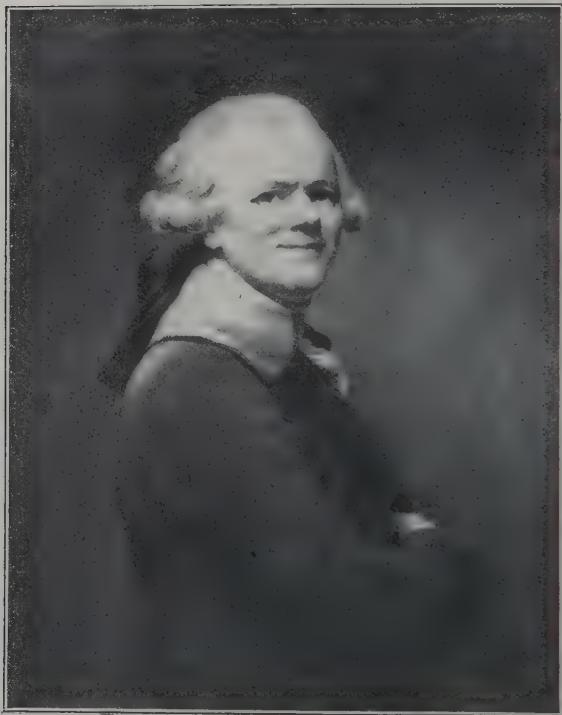
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Mme Vigée-Lebrun qui promena de cour en cour sa renommée en Italie, Allemagne, Russie, Angleterre, Hollande, Suisse, durant près de vingt ans. Nous n'avons pas à nous en plaindre, car chacun d'eux, ayant un brin de plume à son pinceau, nous a laissé, par ses lettres ou ses mémoires, une multitude de précieux renseignements sur les artistes, d'abord, et sur la société cosmopolite de son temps.

La *Tête de fillette*, par Danloux, n'a pas grand intérêt, mais les deux portraits de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, *Le Comte de Vaudreuil*, peint à Paris en 1784, *La Comtesse Skavronska*, peinte à Naples vers 1791, peuvent compter parmi les meilleures des 662 effigies dont elle s'est déclarée l'auteur. Pour le premier, elle nous a laissé, en outre, un portrait écrit de son noble caractère extrêmement sympathique

et d'une très fine analyse; pour la seconde, elle nous décrit elle-même l'image qu'elle en a faite, après de nombreux détails sur la personne physique et morale, de cette étrange, mais charmante personne: « Le comte de Skavronski m'avait fait promettre de faire le portrait de sa femme avant celui de toute autre personne, je m'y engageais, de sorte que deux jours après mon arrivée, je commençais le portrait où l'ambassadrice est peinte presque en pied, tenant en main et regardant un médaillon sur lequel était peint le portrait de son mari. »

Tandis que M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, fêtée, adulée, sollicitée, dans toutes les capitales de l'Europe, ne savait à qui répondre, tant les commandes lui affluaient, le pauvre jeune Prud'hon, revenu d'Italie, luttait à Paris, sans succès, contre la misère. C'est de ces pénibles années, en 1791, que date son *Portrait de Cadet-Gassicourt*, avocat, littérateur, pharmacien, en habit de cheval. L'œuvre, intéressante par les recherches du coloris et de l'éclairage, n'a pas encore cette maîtrise à la fois virile et tendre, cette harmonie plastique et colorée, si attrayante et si poétique, qui devint bientôt sa



PORTRAIT DU PEINTRE DUREUX,  
PAR LUI-MÊME  
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

marque personnelle et inimitable. Les circonstances dans lesquelles elle fut exécutée en expliquent les inégalités et les incertitudes. Le vrai, le rare et noble génie de Prud'hon inspiré des chefs-d'œuvre



PORTRAIT DE LA COMTESSE SKAVRONSKA, PAR M<sup>ME</sup> VIGÉE-LEBRUN

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

grecs, éclairé par le sourire du Corrège, éclate mieux dans cette petite esquisse de l'*Impératrice Joséphine* assise sous des arbres. C'est le projet du tableau du Louvre. Rien de plus ferme et de plus souple à la fois, de mieux vu et mieux rendu par un œil et une main d'artiste-poète. Et c'est presque avec le même charme que sa mal-

heureuse compagne, Constance Mayer, se montre son admiratrice passionnée dans une autre esquisse pour un autre tableau du Louvre, sous ce titre inattendu et d'un douloureux contraste avec sa propre destinée : *La Mère heureuse*.

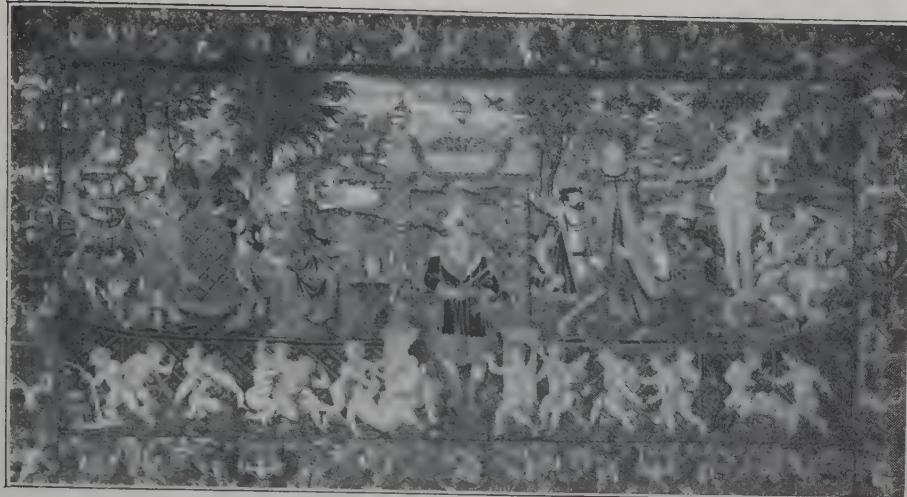
La série des artistes nés dans la dernière moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui ont inauguré le XIX<sup>e</sup>, se clôt par Louis David, et son *Portrait de François (de Nantes)*, ancien Montagnard comme lui, devenu, comme lui, un des favoris de Napoléon, conseiller d'État et comte de l'Empire, en attendant qu'il devint pair de France. Le personnage a été, par David, vu et fixé avec la franchise et l'éclat qu'il savait mettre, quand il voulait, dans les figures, vivantes et réelles, de ses contemporains. Avec quel plaisir, avec quelle verve, il a fait saillir tous les détails de l'uniforme théâtral, — de son invention sans doute —, tout chargé, surchargé, écrasé, de broderies et d'or, dans lequel se pavane le terroriste assagi, modèle des fonctionnaires, un uniforme dessiné par le peintre lui-même, pourrait être signé comme le tableau : « Louis David ». Ce morceau de bravoure<sup>1</sup>, daté de 1811, est de peu postérieur au *Sacre et aux Aigles*.

Édouard André, on le sait, avait, d'abord, étant garçon, réuni un certain nombre de peintures (dont quelques-unes très remarquables) du XIX<sup>e</sup> siècle, mais, après son mariage, il n'avait point cru devoir les conserver, les deux époux voulant consacrer toute leur activité et toute leur fortune à l'organisation d'un musée rétrospectif. On ne trouve donc dans ce musée, avec le plafond du grand hall peint par Galland, que les deux portraits du donateur lui-même peint de grandeur naturelle par la donatrice, en 1872, et qui reste l'image la plus exacte et la plus vivante de ce galant homme, et celui de la donatrice peint par Hébert, en 1899, l'un des chefs-d'œuvre du vieux maître, dans la dernière, mais la plus belle, période de son talent grandissant jusqu'à sa mort. Ce n'est qu'une tête, moins grande que nature, mais d'une expression si juste et si vive, dans une matière à la fois si solide, et si lumineuse, qu'on ne saurait l'oublier<sup>2</sup>

GEORGES LAFENESTRE

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 318.

2. *Ibid.*, 1913, t. II, p. 439.



LA VERTU ET LE PLAISIR, TAPISSERIE FRANÇAISE AU POINT  
FIN DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

## LA TAPISSERIE ET LE MOBILIER AU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ

UN musée qui reste un hôtel de grand amateur d'art : voilà ce que nous devons au legs magnifique de M<sup>me</sup> Édouard André. Tapis, tapisseries, meubles, appliques de bronze doré, tous les arts dits « décoratifs » s'unissent ici à la peinture et à la sculpture en un harmonieux concert. Les partisans de la division en séries technologiques n'y trouveront pas leur compte. Ceux qui pensent, au contraire, que les divers arts où s'exprime le goût d'une époque ont une éloquence plus persuasive quand ils sont rapprochés dans un musée comme ils l'étaient dans la vie, ceux-là se plairont au Musée Jacquemart-André. Dans les salles de la Renaissance, où les tapis d'Orient s'accordent si bien avec les coffres décorés de marqueteries, où les précieuses statuettes de bronze s'offrent à la lumière sur des tables sculptées, les fervents de l'art italien retrouveront Florence et Venise. Les lambris blanc et or et les gaies tentures du XVIII<sup>e</sup> siècle tenteront plus d'un peintre. Mais, à moins de nous borner à commenter pas à pas l'excellent catalogue mis à la disposition des visiteurs dès le jour de l'inauguration, il nous faut, pour l'étude, classer

par techniques les œuvres si heureusement groupées par époques. Nous parlerons ici des tapisseries et des meubles.

\* \* \*

Les plus anciennes tapisseries conservées au musée du boulevard Haussmann appartiennent au *xvi<sup>e</sup>* siècle. Il semble que M. et M<sup>me</sup> André ne se soient intéressés, comme collectionneurs, à l'art de la haute lisse qu'à partir du moment où il se transforme sous l'influence de leur chère Italie. Mais, s'ils ont ainsi négligé volontairement bien des panneaux d'un beau caractère, ils ont fait, du moins, parmi les productions de la Renaissance, un choix qui leur fait honneur. Des trois tapisseries de cette époque tendues aux murs de leur hôtel, l'une, un *Portement de Croix* des environs de 1520, peut être mise au nombre des chefs-d'œuvre d'un art parvenu à son apogée ; l'autre, où un Flamand de la fin du *xvi<sup>e</sup>* siècle a interprété la fable de *Diane et Actéon*, forme un décor fort agréable ; la troisième — une grande tapisserie au point à sujet allégorique (reproduite en tête de cet article) — est une pièce d'exécution moins raffinée, mais intéressante et rare.

On est mal renseigné sur cette dernière. La fabrication des tapisseries au point, qui ne nécessite pas, comme la haute et la basse lisse, un métier organisé, échappe aux recherches des historiens. L'allégorie est obscure, comme bien des allégories. Une grande Fortune ailée et nue, vigoureusement dessinée, tient d'une main un calice et de l'autre un faisceau de cordes. Trois personnages, vêtus de loques, forment un groupe misérable à ses pieds, tandis que, dans un beau parc où un cygne glisse sur l'eau, des seigneurs et des dames, en élégants costumes du temps de Henri II, la regardent ou causent entre eux. La scène illustre sans doute le texte qu'un vieillard barbu, debout au milieu du panneau, présente à nos yeux sur un cartouche : « *Brevem virtutis laborem [voluptas] voluptatem pena eterna sequitur.* » (La vertu demande un court effort que la joie récompense ; le plaisir est suivi d'un éternel tourment.) Les chairs grises, les lumières jaunes trop différenciées des ombres dans les vêtements, quelques draperies d'un bleu profond, éclatent en taches peu cohérentes sur le fond de verdure. Mais, dans l'ensemble, l'œuvre est robuste. Les mains qui l'ont exécutée ont habilement alterné, en passant des fonds aux figures, deux points d'inégale grosseur. Enfin, deux groupes d'enfants nus qui se battent ou

jouent, et parmi lesquels l'artiste — soit pour étendre sa morale à toutes les races, soit plus simplement pour son plaisir — a placé un négrillon, forment sous le sujet principal une jolie frise. Les costumes, les armes d'un chevalier de l'ordre de Saint-Michel brodées dans la bordure, cette bordure même où des « grotesques » d'une riche fantaisie, dans le goût de Ducerceau, se détachent sur un fond rose, permettent de voir là un travail français.

Le travail du point, qui ne se prête guère aux contours souples et aux nuances, est rarement appliqué à des scènes de cette complexité et à des pièces de cette dimension. Quand on parle de tapisseries murales, c'est à la haute et à la basse lisse que l'on pense. Le *Portement de Croix* est une des œuvres les plus accomplies de cette technique : les fortes qualités de l'art bruxellois y brillent d'un suprême éclat ; les défauts qui le perdront n'y sont qu'en germe.

Voici d'abord quelques renseignements sur cette pièce magistrale : Avec une *Prière au jardin des Oliviers* dont on a perdu la trace et la *Crucifixion* que l'on a pu voir récemment à la vente Dollfus, puis à la galerie J. Seligmann<sup>1</sup>, et qui se trouve aujourd'hui à New-York, dans la succession Pierpont-Morgan, elle faisait partie d'une suite de trois pièces, de même style et de même bordure, qui furent dispersées, ainsi que d'autres merveilles, à la vente du duc de Berwick et d'Albe, en avril 1877. On en connaît une réplique d'origine plus illustre encore. La collection royale de Madrid possède en effet, depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, une *Passion* en quatre panneaux, qui orna, dit M. de Valencia, le pavillon de l'île des Faisans où fut signé, en 14639, le traité des Pyrénées. Deux de ces panneaux ont été tissés d'après les mêmes cartons que la *Prière au jardin des Oliviers* et le *Portement de Croix* des ducs d'Albe : ils ne s'en distinguent que par les bordures et par la suppression d'un arbre, à droite de ce dernier. Un des deux autres, au moins — la *Crucifixion* — est d'un style plus archaïque et plus flamand, soit que le mécène qui commanda cette suite y ait fait collaborer deux peintres de culture différente, soit que le tapissier ait, de lui-même, réuni, pour l'exécution d'une seule tenture, des cartons un peu inégaux en âge.

Quels rapports les deux premiers panneaux de la *Passion* de Madrid et celle des ducs d'Albe avaient-ils avec un retable peint entre 1515 et 1520 par Bernard van Orley pour la confrérie de la

1. Description d'une série de tapisseries gothiques appartenant à M. J. Pierpont-Morgan, exposées au bénéfice de la Société des Amis du Louvre à la Galerie J. Seligmann... Octobre 1912, in-8, n° XIII. [Notices par M. Seymour de Ricci.]

## GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Sainte-Croix de l'église Sainte-Walburge de Furnes et sur lequel on voyait Jésus sortant de Jérusalem, la Crucifixion et la Descente de croix? Quels rapports avec une convention passée le 1<sup>er</sup> septembre 1520 entre Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, et le célèbre tapissier Pierre de Pannemaker, pour l'exécution de deux pièces de *l'Histoire de la Passion*, en présence de Bernard van Orley qui la signa comme témoin? Il est difficile de le dire. Mais, bien qu'ils ne portent pas de marques — les marques ne furent obligatoires en Flandre qu'à partir de 1528, — le caractère du dessin, la perfection technique, tout porte à croire que ces panneaux sont bien des œuvres bruxelloises et que les cartons en avaient été peints aux environs de 1520 par Bernard van Orley<sup>1</sup>.

Alors, en effet, les tapissiers de Bruxelles tiennent de beaucoup le premier rang et, — d'après une tradition que les recherches des historiens ont confirmée, — Bernard van Orley (né vers 1490, mort en 1542) est un de leurs plus féconds inspirateurs, souvent aussi le contrôleur de leurs travaux. C'est lui, dit-on depuis Félibien, qui surveilla dans l'atelier de Pierre van Aelst l'exécution des *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphaël qu'il avait connu à Rome. Son monogramme et la date 1524 se lisent sur quatre dessins du musée de Munich où l'on a reconnu des petits patrons pour la tenture *La Fondation de Rome*, conservée à Madrid. La partie centrale de son triptyque de Bruxelles, *Le Christ pleuré par les siens*, a été reproduite avec variantes dans un panneau de la collection de Berwick et d'Albe vendu par erreur comme tapisserie de Ferrare. Tout un groupe de pièces ou de tentures (dont la *Passion* des ducs d'Albe fait partie) présente avec ses peintures authentiques de telles analogies, — souvenirs de Rome et de Florence, recherche de style un peu lourde dans les types féminins, morceaux de bravoure, vie exubérante et violence des gestes, — qu'on n'hésite pas à lui en attribuer le dessin. « D'abord sa manière était gothique », dit Félibien; « mais, à force de voir des ouvrages de Raphaël et de Jules Romain, il la changea... »

Que reste-t-il de « gothique » dans le *Portement de Croix* du Musée Jacquemart-André? C'est bien le thème traditionnel si souvent traité à la fin du Moyen âge dans les ateliers du Nord. Mais il l'est ici avec un esprit nouveau. Dans les *Passions* du xv<sup>e</sup> siècle, indiffé-

1. C'est l'opinion de M. Friedlaender, qui a consacré à B. van Orley trois importants articles dans le *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, t. XXX, 1909.

rent à l'unité d'action et de lieu, ignorant de la perspective, uniquement soucieux de dire beaucoup en peu d'espace, à la façon des enlumineurs de manuscrits qui lui servaient de modèles, le peintre de patrons pour tapisseries entassait les figures et juxtaposait sur le même plan plusieurs épisodes successifs. Ici les événements antérieurs



LE PORTEMENT DE CROIX, TAPISSERIE DE BRUXELLES  
D'APRÈS BERNARD VAN ORLEY

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

sont reculés par la perspective, comme une ville dont le voyageur s'éloigne, tandis que par la pensée il s'y voit encore. Il faut un effort pour distinguer dans le lointain Jésus couronné d'épines au milieu d'une Jérusalem non plus gothique, mais romaine. Toute l'attention est retenue au premier plan par le cortège lamentable qui, sortant d'une porte de la ville pour se perdre sur les pentes du Golgotha, décrit une grande courbe au bas du panneau. Précédé des larrons

qui déjà disparaissent parmi les roches, Jésus tombe sous le poids de la croix, la main crispée sur une pierre. Du pied, de la corde ou de la hampe d'une hache, trois soldats le frappent avec une brutalité féroce, cependant que la Vierge en pleurs, entourée des Saintes Femmes et soutenue par saint Jean, tombe elle-même à genoux et d'instinct lui tend les bras.

Assurément les vieux Flamands touchaient par des moyens plus simples. Leur sobre pathétique ignorait cet art des contrastes. Ils n'eussent imaginé ni ce paysage étrange, aux plans et aux replis innombrables, ni cette Madeleine trop élégante dans sa douleur, ni ce soldat cuirassé à l'antique dont l'effort gonfle les muscles et fait saillir les veines. Ils n'eussent su ni simplifier ainsi le drame ni lier tant de gestes dans la même action. Ils n'ont pas été à l'école de l'Italie. Mais van Orley reste cependant de leur race par ce sentiment de la vie qu'il exprimera plus librement encore dans les *Belles Chasses de Maximilien* et qui, même dans une scène religieuse consacrée par la tradition, lui fait pousser jusqu'à la trivialité, jusqu'à la charge, l'observation de certains individus : les soldats grimaçants et édentés comme des vieillards de Jérôme Bosch, un sonneur de buccin qui semble échappé d'une taverne flamande un jour de joie populaire. Il a la conscience méticuleuse, et le tapissier complice a tissé une à une les rides et les verrues des bourreaux, compté les cheveux, modelé chaque goutte de sang et chaque larme. Comme eux, enfin, il aime les belles étoffes aux tons graves, il en dispose et en brise les plis avec complaisance et brode des noms sur leurs lisières : **IHESUS... MATER CHRISTI.**

Cependant le déclin est proche. La peinture nouvelle, avec ses nuances et ses perspectives lointaines, était moins favorable à une décoration plane que les compositions d'autrefois, en dépit de leurs gaucheries. Les successeurs de van Orley, par ambition de grand style, se plaisent dans la convention et l'emphase. En attendant le jour où Rubens infusera aux dieux païens un sang nouveau, les rêves d'une autre race égarent les honnêtes Flamands hors de la vie quotidienne où leurs aïeux puisaient leur force. Et d'autres causes conspirent encore contre l'industrie qui avait ennobli Bruxelles : la mauvaise administration espagnole, les persécutions religieuses appauvrisent le pays et troublent les ateliers. C'est à cette époque peu favorisée, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, qu'un peintre et un tapissier inconnus ont interprété la fable de *Diane et Actéon*. Leur œuvre n'est pas sans mérite ; les tapissiers d'aujourd'hui y trouveraient un en-

seignement. Une douce lumière blonde rayonne des chairs comme du ciel et glisse en tremblant sur les feuillages, répandant sur tout le tissu une reposante unité. Les bordures, aussi délicates que les plus fins Beauvais du temps de Louis XVI, entourent la scène d'un cadre charmant : des chasseresses long-vêtues et des Amours montent au milieu des rameaux et des fleurs, selon la disposition renouvelée des « grotesques » antiques et mise à la mode par Raphaël. Mais toute cette délicatesse est bien anémique. Le dessin des grandes figures est d'une pauvreté qui ne soutient pas l'examen. Actéon est particulièrement insipide. La riche couleur flamande s'est affadie et morcelée : où sont les belles nappes rouges qui dans le *Portement de Croix* animent la pénombre d'une salle recueillie ? Plus que des petits points épars : des cerises dans la verdure.

Tandis que la tapisserie se survivait à Bruxelles dans des œuvres estimables, mais indignes du passé, on sait quel brillant renouveau elle eut en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Les tapisseries françaises de cette époque sont assez bien représentées au Louvre et au Garde-Meuble pour qu'on n'ait aucun regret de n'en pas trouver d'exemples au Musée Jacquemart-André. Aussi bien ses fondateurs ne s'étaient-ils pas proposé de former une collection de tapisseries, mais d'en réunir quelques types pour décorer leur hôtel. Ils ont eu l'art des « lacunes », sans lequel une collection ressemble à une gageure plus qu'à une œuvre de goût. On passe donc chez eux presque sans transition du XVI<sup>e</sup> siècle, dispensateur d'austères joies, au XVII<sup>e</sup> où la vie est douce. Seuls deux ou trois meubles et un remarquable tapis de la Savonnerie, aux motifs d'échelle encore moyenne, qui porte la date 1663, représentent ici le temps du Grand Roi.

Et voici, dans les clairs salons du rez-de-chaussée, plusieurs types bien différents de tapisseries du temps de la Régence ou de Louis XV : deux œuvres des Gobelins (une pièce des *Indes* exécutée vers 1725 et les *Saisons* représentées par des figures allégoriques dans un cadre d'arabesques) ; une des plus belles tentures de Beauvais, les *Jeux Russiens* d'après Leprince ; enfin, une *Histoire d'Achille* tissée à Bruxelles dans l'atelier de Jean-François et Pierre van der Borcht, vers 1745.

Par une lettre de Cozette, où il se félicitait d'autre part — admirons cet éclectisme ! — d'avoir reproduit avec succès « deux têtes du Rimbran », on sait que les cartons originaux des *Saisons* appar-

tenaient à ce tapissier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1780 ou 1781, il fit de ces cartons, en entreprise particulière, une copie — différente des *Saisons* du Musée André par le cadre et le fond des alentours —, qui a passé en 1909 à la vente Polovtzov. L'auteur des modèles est inconnu. Sans doute faut-il dire plutôt « les auteurs », car c'était alors rarement le même homme qui peignait les figures, les animaux et les fleurs. Quand Claude Audran composa, à partir de 1699, les modèles des *Portières des Dieux*, il n'en peignit que les « alentours », c'est-à-dire la partie la plus importante, qui donnait à la tenture son caractère. Louis de Boulogne et Corneille collaborèrent avec lui pour les figures et probablement François Desportes pour les animaux. C'est à Claude Audran que l'on pense d'abord devant nos gracieuses *Saisons*, à ce maître charmant qui, plus encore que Bérain, avait, en compagnie de Gillot et d'Antoine Watteau, son élève, rendu joyeuse et légère la peinture décorative, pour égayer les dernières années du règne de Louis XIV et charmer les contemporains du Régent. Pourtant les *Portières des Dieux* sont d'un goût sensiblement antérieur, d'une élégance plus robuste. Leurs baldaquins reposent sur des colonnettes verticales. Dans les *Saisons*, les feuillages et les guirlandes forment des courbes contrastées et, oubliant leur couleur de bronze et leur rôle architectural, les cariatides rieuses se retournent gentiment pour regarder Bacchus ou Flore. Dans le salon dont elles réchauffent les blancs lambris, quatre portes et un dessus de glace proviennent de l'hôtel que Jacques-Samuel Bernard, surintendant de la maison de la Reine, et fils du grand banquier de Louis XIV, s'était fait construire rue du Bac vers 1735. Les cariatides du dessus de glace et celles des tapisseries sont bien de la même famille ; elles ont respiré le même air.

Mais les arabesques n'ont qu'un temps. La peinture d'histoire veille et ne se laisse pas oublier. Les sept pièces de l'*Histoire d'Achille*, malgré des parties agréables, montrent jusqu'où un bon tapissier peut s'égarer vers 1745 en suivant servilement un peintre académique. Comme tout ce tumulte est froid ! Comme ce ciel, cette mer, ces larges dalles, ce sol brun où l'on ne compte que deux ou trois bouquets de verdure sont vides ! Les surfaces largement brossées conviennent peut-être à la peinture, mais pas à un tissu dont toutes les parties doivent être riches. L'observation du ton local n'est pas ici un mérite ; mieux vaudraient mille échanges de reflets entre le ciel et la terre pour baigner dans la même lumière tout le panneau.

Au contraire, les *Jeux Russiens* sont vraiment une fête de couleur. Tout « le tapage d'objets disparates » qu'on pouvait reprocher à Leprince, comme à son maître Boucher, dans leurs pastorales peintes, sert merveilleusement leurs interprètes les tapissiers. Trois des cartons de ces *Jeux* où les Russes ne sont guère plus russes que les Chinois de Boucher ne sont chinois, furent exposés au Salon de 1767. La suite, en six pièces, fut reproduite une douzaine de fois à Beauvais de 1769 à 1793. Elle est complète dans le musée de l'Archevêché d'Aix-en-Provence. Soyons reconnaissants à M<sup>me</sup> André de nous permettre d'en voir à Paris trois panneaux, d'une parfaite fraîcheur, provenant d'un don royal<sup>1</sup>.

\* \* \*

Revenons maintenant sur nos pas et voyons, de salle en salle et d'âge en âge, quels plaisirs, quels renseignements et quels enseignements peuvent nous offrir les œuvres de menuiserie et d'ébénisterie groupées au Musée Jacquemart-André.

Dans les salles de la Renaissance, si nous regardons les meubles, ce n'est plus le goût italien modifiant la tradition flamande ou française, c'est l'Italie même que nous reconnaissons. Le nouveau musée est remarquablement riche en coffres, en sièges et en tables de Florence et de Venise. Et, quelques réserves que nous fassions sur les qualités de ces œuvres, si éloignées des habitudes françaises, mais qu'ennoblit souvent le reflet d'un grand art, nous nous félicitons d'en trouver ici des exemplaires nombreux et variés. Elles sont rares, en effet, dans nos collections publiques. Ni le Louvre, malgré le legs de Davillier, ni le musée de Cluny, ni le musée des Arts décoratifs, malgré le legs d'Émile Peyre, n'en permettent une étude bien approfondie.

Le mobilier italien est surtout un mobilier d'apparat. Les artisans du Moyen âge aimaient l'éclat des couleurs et rehaussaient de tons vifs le bois aussi bien que la pierre. Mais nulle part ils ne l'ont fait avec tant d'application et avec un tel luxe de moyens que chez nos voisins de la péninsule. « Il faut bien l'habiller un peu, ce plébéien, — écrivait Edmond Bonnaffé<sup>2</sup> dans un chapitre plein de

1. Ces trois panneaux, offerts par Louis XVI au chancelier du prince-évêque de Bâle en 1782, furent acquis par Édouard André avant 1870; ils avaient été, dit-on, retrouvés dans les caisses où ils dormaient roulés depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle.

2. *Le Meuble en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1887, in-8, p. 47.

verve ; — quelle mine ferait-il, sans toilette, parmi les marbres et les bronzes, les pièces d'orfèvrerie et les cristaux de roche, les verres de Venise, les jaspes et les porphyres ? » Et, en effet, sous le plafond à caissons qui couvre la grande salle de la Renaissance au Musée André, imaginerions-nous des meubles pauvres ? — On incruste donc cadres et panneaux de marqueteries géométriques (*certosina*) ou pittoresques (*intarsia*), dont le temps a pu atténuer, mais non pas éteindre la polychromie première. Les coffres de mariage (*cassoni*) dissimulent leur construction sous une parure de reliefs plus ou moins saillants, en pâte moulée et rehaussée d'or. Parfois ces reliefs encadrent des peintures. D'autres fois on laisse au peintre le champ entier des panneaux, pour y développer des cortèges ou y évoquer de belles légendes. Ces coffres, enfin meubles essentiels en Italie, comme partout, au Moyen âge, se distinguent encore de leurs frères français par certaines recherches de construction. Tandis que, chez nous, leurs pieds robustes ne sont que le prolongement des montants, en Italie leur corps est étendu sur un socle orné de fortes moulures ou soutenu par des patins en forme de lions accroupis; le couvercle, très simple en France, devient ici un riche couronnement.

Nous ne nous arrêterons pas devant les *cassoni* peints : ils appartiennent à l'histoire de la peinture plus qu'à celle du mobilier et M. Lafenestre a dit ici même l'intérêt de leurs belles « histoires ».

Mais regardons les marqueteries qui toutes datent de la fin du xve siècle ou du début du xvi<sup>e</sup>. Sur deux coffres de Venise, soutenus par des lions accroupis (n<sup>o</sup>s 821 et 999), la *certosina* ne forme que de discrets dessins sur les montants et les traverses où s'encadrent des rosaces ajourées ou des orbevoies à fleurs de lys : nous sommes dans un pays où, mêlée d'influences orientales, la décoration linéaire gothique s'est mieux acclimatée et a duré plus longtemps que dans le reste de l'Italie. Un banc à coffre et à haut dossier timbré des armes des Strozzi<sup>1</sup> s'orne de marqueteries sobres encore, mais plus pittoresques : aigles et bandelettes dans la frise, candélabres sur les pilastres, couronne autour des armoiries... Ce chef-d'œuvre florentin vaut surtout par les proportions, la franche saillie de la corniche, les profils fermes, le galbe heureux du coffre qui se dérobe aux heurts des talons. Son décor de marqueterie est un exemple d'ornementation bien entendue : celle qui s'efface devant

1. Publié par M. Bode : *Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance*, fig. 21.

les lignes principales et donne seulement au meuble le caractère d'une œuvre soignée, aimée, d'un compagnon qu'on a voulu vêtu avec un luxe discret. Les mêmes qualités nous charment dans un coffre de Sienne ou de Florence (n° 918) où la *certosina* dessine des entrelacs sur le socle, tandis que, sur les panneaux — motif inspiré de l'art antique et qui modifié d'âge en âge reparaitra dans tous les



BANC FLORENTIN AUX ARMES DES STROZZI

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

styles issus du décor gréco-romain — deux grands rinceaux jailissent d'un vase.

Cependant les habiles *intarsiatori* ne bornaient pas leur ambition à incruster dans le noyer des rinceaux et des couronnes. Marco de Vicence à Venise, Pietro da Vailate à Pavie, Fra Giovanni de Vérone, Fra Damiano de Bergame poussaient plus loin la hardiesse. Aux dorsaux des stalles d'église, ils peignaient, en bois de rapport, des paysages, des natures mortes dans des armoires entr'ouvertes,

voire des figures. Pantaléon de Marchis (frère peut-être de ce Jacopo de Marchis qui décora à la fin du xv<sup>e</sup> siècle les boiseries de la chapelle Saint-Sébastien, à Saint-Pétrone de Bologne) était de leur famille et de leur temps. On lit sa signature — « *Hoc est de Marchis Pantaleonis opus* » — sur des stalles provenant d'une église bâtie par Bramante à Brianza, vers 1505, et conservée aujourd'hui

au Kaiser Friedrich-Museum de Berlin<sup>1</sup>. Une partie des mêmes stalles a été acquise par Édouard André en 1887. C'est un précieux témoignage d'un art peu connu chez nous. Les accotoirs sont sculptés ; la *tarsia* développe ses rinceaux variés que becquètent quelques oiseaux sur les dossier et sur les sièges ; mais sur le dossier, que divisent des pilastres portant un entablement, mille petites pièces de bois, adroitement juxtaposées, peignent des saints à mi-corps. C'est par de telles imitations trop littérales de la peinture, où elle perdait ses qualités pro-



TABLE ITALIENNE  
COMMENCEMENT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

pres de franchise, sans parvenir à égaler la souplesse de son modèle, que la marqueterie italienne finira par dégénérer.

La décoration en pâte moulée et dorée est d'un art moins raffiné, bien qu'au dire de Vasari, Donatello l'ait pratiquée dans sa jeunesse. Voyez ce coffre florentin (n° 921) dont les côtés ornés de rosaces, les trilobes abritant des angelots rappellent encore les lignes gothiques. Sur la face principale, des *Vertus* assises alternent avec les angelots

1. Les sculptures et les rinceaux en marqueterie en ont été publiés à Berlin, chez Grote (1884), en 25 planches gr. in-fol., précédées d'une notice de M. Bode.

porteurs d'armoiries. C'est un reflet affaibli de la sculpture du même temps. Les petits points qui sablent le fond et accusent les contours et les creux des plis pour faire mieux luire les reliefs ne parviennent pas à rendre aux formes la fermeté qu'elles ont perdue sous la main d'un praticien médiocre. Puis, la fragilité apparente de ce décor inquiète dans un meuble d'assez grandes dimensions, destiné à servir autant qu'à paraître et exposé aux heurts. Le procédé semble mieux convenir aux coffrets légers et aux boîtes. Et telle de ces boîtes

TABLE ITALIENNE, FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

rondes (n° 809), ornée sur le tour de sirènes et sur le couvercle de tiges courbées en volutes d'un doux rythme, est vraiment une œuvre charmante, d'autant plus qu'elle est sans prétention.

Ainsi, tandis qu'en France, depuis près de cent ans, les meubles devaient leur parure au travail des tailleurs de bois, en Italie, jusqu'aux premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est surtout à la peinture, aux marqueteries polychromes et à de faibles reliefs de pâte dorés qu'ils empruntent leur décor. Mais à ce moment les sculpteurs prennent leur revanche. Les meubles sans panneaux appellent d'abord leur fantaisie. Les sièges en X, issus du pliant antique, reçoivent pour amortissements des têtes d'animaux ou — s'ils sont

destinés à un cardinal — les symboles des Évangélistes (n° 922). Les pieds des tables octogones (n°s 716 et 823) affectent le galbe musclé d'une patte de fauve et se terminent par des griffes, selon une tradition qui remonte haut : à Rome, à la Grèce et même à l'Égypte. Rien de semblable alors chez nous. Une petite table carrée en noyer clair (n° 589) a pour support un balustre très orné. Le plateau d'une table oblongue (n° 1001) pose sur deux arcades à pilastres. Sur le



COMMODE PAR P. GARNIER, ÉPOQUE DE LOUIS XV

(Chambre de Mme Édouard André.)

pied d'une grande et rare table de jardin en pierre d'Istrie (n° 840) Hercule étouffe des serpents... Bientôt les ornements antiques couvriront toutes les moulures; sur toutes les surfaces gesticuleront des figures de forte saillie et tomberont d'épaisses guirlandes. Les escabeaux autrefois ornés de *certosina* (n° 826) se contournent et se surchargent (n° 827). Deux coffres ornés des armes des Alberti<sup>1</sup> dans des cartouches déchiquetés (n° 445) portent sur leurs flancs bombés

1. L'un d'eux a été publié par M. Bode qui le date des environs de 1520 (*Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, fig. 10).

des tritons et des naïades : le mobilier, en proie à la virtuosité des sculpteurs, s'achemine au style « baroque ».

Nous ne suivrons ni le progrès des influences italiennes dans le mobilier français du *xvi<sup>e</sup>* siècle, ni l'assimilation et la métamorphose des éléments exotiques dans celui du *xvii<sup>e</sup>*. Nos meubles de ces deux époques, recherchés depuis longtemps par les collectionneurs, sont fort connus et plus abondants ailleurs qu'au Musée Jacquemart-André. Une table portée par des chimères dans le goût de



CHAISE LONGUE EN TAPISSERIE ATTRIBUÉE À JACOB

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Ducerceau, un corps d'armoire bourguignon ou lyonnais, nous rappellent seulement ici que nos huchiers de la Renaissance empruntent à leurs émules italiens non leurs meubles mêmes, dont ils n'auraient eu que faire, mais des éléments de décor vulgarisés par les bas-reliefs, les gravures et les plaquettes : frontons et colonnes, cariatides, chimères, où renaissent l'architecture et le paganisme antiques.

Et nous voici revenus aux salons du *xviii<sup>e</sup>* siècle où j'ai déjà signalé en passant un exemple de la spirituelle menuiserie parisienne aux environs de 1735 : les portes et la glace de l'hôtel de Jacques-Samuel Bernard. Dans ce *xviii<sup>e</sup>* siècle qui porta si loin la recherche de la commodité et de l'agrément, quatre ou cinq métiers collaborent à la beauté de nos meubles : les ébénistes aidés des cise-

leurs; les menuisiers, secondés par les doreurs, les tisserands de soie et de velours ou les tapissiers de basse lisse.

L'ébénisterie, née en Italie vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle et issue de la marqueterie dont nous venons de suivre le développement, s'est acclimatée chez nous et est devenue toute française. Après les opulents cabinets d'ébène, d'écaille et de cuivre, elle produit maintenant des œuvres raffinées en bois de rose ou en imitation de laque — car la mode est à la Chine, — des meubles à l'échelle d'une société aimable et vive, sensible à la grâce plus qu'à la force. Le ciseleur



CANAPÉ PAR OTHON, RECOUVRETT EN TAPISSERIE DE BEAUVAIS

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

vient en aide à l'ébéniste, et ses bronzes souples ne sont pas inutiles pour défendre les fragiles arêtes des pieds cambrés et protéger sous un brillant réseau la marqueterie des petites commodes ventrues.

Quoi de plus charmant dans ce genre qu'une petite commode des environs de 1740, signée « P. Garnier »<sup>1</sup>? Les proportions et le galbe en sont exquis. Ses tiges et ses feuilles de bronze ne chevauchent pas

1. Est-ce Pierre Garnier, reçu maître en 1742? Plusieurs ouvrages portant sa signature ont passé dans des ventes ou ont été recueillis par des musées. On en trouvera la liste dans l'excellent répertoire : *Les Artistes décorateurs du Bois*, publié par MM. Vial, Adrien Marcel et A. Girodier aux frais de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912, in-4°. Mais ceux que j'ai vus, une petite table de la collection Jones, au South Kensington, datée de 1759, un secrétaire en ébène et en laque noire du musée du Louvre, ont les caractères de la fin du règne de Louis XV.

les tiroirs comme elles le faisaient couramment alors, mais forment deux étages de courbes aux harmonieux contrastes. Sur les côtés, deux masques de femmes couronnées de coquilles ont les fins méplats



ÉCRAN EN TAPISSERIE DE LA SAVONNERIE, ÉPOQUE DE LA RÉGENCE  
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

et les fossettes, l'esprit des masques de Watteau. Cette œuvre élégante est en dehors des salles ouvertes en public. Elle est restée dans la chambre de M<sup>me</sup> André, au milieu de boiseries anciennes dans le goût d'Honoré Guibert, le grand menuisier contemporain de Gabriel, et en compagnie d'autres meubles de choix : une grande commode

en laque façon de Chine marquée : *A la Toison d'or*, 1731; deux petits guéridons à corps ovale et à tablette inférieure en forme de rognon, variantes d'un même modèle de la fin du règne de Louis XV, signés l'un « L. P. Dusautoy », l'autre « V. Petit »; une petite marquise signée « F. H. Jacob »; une pendule du temps de Louis XVI où trois Grâces en bronze doré portent un globe émaillé de vert. Mais dans les grands salons où ces jolies choses n'auraient pu, sans encombrement, trouver de place, l'ébénisterie du XVIII<sup>e</sup> siècle est aussi fort bien représentée : un bureau en laque façon de Chine, don de Louis XV à la ville de Langres, rappelle, en moins riche, le bureau dit « de Choiseul » conservé au Louvre; une commode en marqueterie de même style que deux encognures datées de 1742 qui appartiennent au baron Edmond de Rothschild, porte une parure de bronze admirablement adaptée au chantournement de ses formes; une autre commode, signée « P. Roussel », oppose aux caprices de la rocaille les formes carrées et les bronzes gravés qui, vers la fin du règne de Louis XV, représentaient le « goût grec ».

Quant aux menuisiers, leur chef-d'œuvre, au Musée André, est sans doute une chaise-longue anonyme en deux parties, provenant de la vente Lelong, et digne de Jacob en ses meilleurs jours, quand ses délicates sculptures n'étaient pas surabondantes. Mais nous devons encore à leur art maint siège bien proportionné, et décoré avec goût : marquises, canapés, fauteuils où les roseaux et les coquilles, puis les fins ornements renouvelés de l'antique forment, sous leur rehaut d'or, un cadre à souhait pour les tapisseries.

La suite des douze fauteuils des *Fables de la Fontaine*, d'après les dessins donnés par Oudry quand il dirigeait la manufacture de Beauvais, sont ici au complet, dans le grand salon. Ces compositions célèbres paraîtront lourdes et ternes à côté du meuble en Beauvais placé dans le salon des tapisseries de Leprince, un canapé et deux marquises de la plus élégante simplicité, signés par Othon vers la fin du règne de Louis XV. La tapisserie n'a pas de personnages : c'est, sur un fond crème, une opulente jonchée de fleurs, un décor de couleurs vivantes dont rien, dans aucune collection du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne dépasse la fraîcheur et l'éclat. On voudrait saisir le nom de l'artiste qui a peint pour la Manufacture royale un modèle de tons si francs, et si bien approprié à la couverture d'un siège.

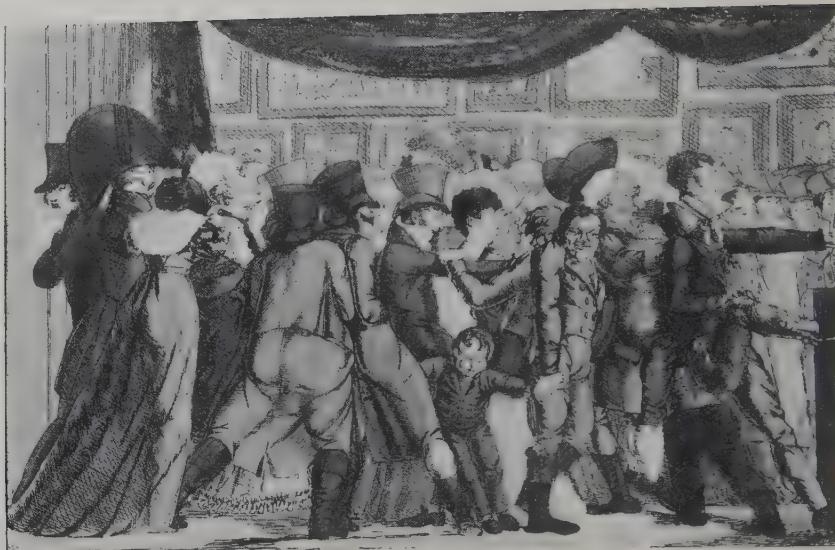
Un rare et délicieux écran de la Savonnerie montre (dans un bois moderne) un couple de comédiens italiens de la Régence, Pulcinella et Arlequine, au milieu d'arabesques dans le goût de Claude Audran.

Les initiales DP, tissées dans la bordure, sont celles d'un membre de la famille Du Pont, descendant direct du fondateur de la manufacture sous Henri IV ; sans doute Bertrand-François, qui mourut en 1716.

Je n'ai pu signaler que les pièces capitales pour l'histoire du mobilier. Combien d'autres œuvres, — écrans, tapis de Hérat balançant leurs palmes, et toute une suite de tapis de la Savonnerie depuis 1663 jusqu'à la Restauration, soieries de Philippe de la Salle, appliques finement ciselées... — retiendront l'attention de ceux qui savent flâner et voir ! Pour l'étude des « arts décoratifs » non moins que pour celle de la peinture et de la sculpture, le Musée Jacquemart-André apporte un complément inespéré à nos collections publiques.

LÉON DESHAIRS





L'ENTRÉE AU SALON, CARICATURE ANONYME (1806)

(Musée Carnavalet.)

LA PEINTURE FRANÇAISE, DE 1750 A 1820  
JUGÉE PAR LE FACTUM, LA CHANSON  
ET LA CARICATURE  
(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>)

II

RÉVOLUTION ET EMPIRE

UN décret a supprimé l'Académie Royale et rendu, à partir de 1791, les expositions du Louvre accessibles à tous les talents. C'est un nouveau public qui s'érige en arbitre du Salon : public de parvenus, par le sabre ou par la finance, que deux caricatures sur l'exposition d'octobre 1806 nous montrent, à l'entrée, affluent en cohue batailleuse, puis s'écoulant à la sortie avec une lenteur passive, comme hébétée de lassitude. D'où leur vient, à tous ces badauds, cet engouement artistique, qui nous est encore confirmé par le chiffre des livrets vendus<sup>2</sup>?

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, t. I, p. 69.

2. En 1798, 12 046 livrets sur 12 686; en 1799, 9 373 sur 9 400; en 1801, 12 751 sur 13 580 (chiffres relevés par M. Fr. Benoit dans son *Histoire de l'art français sous la Révolution et l'Empire*).

A la porte, ils sont assaillis, selon l'usage, par les vociférations des vendeurs de brochures : « Monsieur, voilà les *Lettres impartiales*. — Monsieur, voilà le *Flâneur au Muséum*. — Voilà l'*Observateur*<sup>1</sup>... » Parmi les comptes rendus de forme drolatique beaucoup sont des élucubrations collectives, ayant fait appel à quiconque pensait avoir dans son sac une bonne malice<sup>2</sup>. Un des mieux venus est *l'Arlequin au Muséum*, qui se glorifie, en 1808, de publier son douzième numéro, et qui nous fournira nombre de citations.

Mais pénétrons à l'intérieur. Ce même public, à l'occasion du Salon de l'an VIII (1800), nous est montré par Monsaldy dans l'atmosphère étouffante des salles : habits carrés, pantalons serrés, bottes à l'anglaise ; têtes à la grecque et coiffures à la Titus, ou bicornes à la Souvarow ; silhouettes de femmes à petits bonnets dans des robes étroites, dont la traîne se prend sous le pied des maladroits.

Personne ne paraît avoir souci d'interroger, vers les hauteurs de la salle, ces grands thèmes d'histoire dont les figures s'allongent et gesticulent comiquement sous le trait du buriniste. Ils sont abandonnés aux dissertations des esthètes et des savants.

Le gros de ce public s'amarre là où le porte son instinct : sur cette vue de l'exposition de l'an VIII, c'est sans doute vers le trompe-l'œil de Boilly simulant « un verre brisé ». Le léché, le brillant a ses



LA SORTIE DU SALON  
CARICATURE ANONYME (1806)  
(Musée Carnavalet.)

1. *Observations critiques de M. Vautour* (1806).

2. Voir notamment l'avis donné par *Les Rapsodistes au Salon* (1795), et *Arlequin au Muséum* (an VIII).

préférences. Il raffole de M<sup>me</sup> Chaudet et de ses enfants, aux couleurs blafardement tendres, lutinant les animaux de la maison.

Swebach, Spaendonck, De Marne et Boilly  
A tout le monde doivent plaire.

Leur ton poli,  
Fini,  
N'est pas souvent  
Savant,  
Mais leur touche est brillante et pure.  
Ce sont filous malins,  
Divins,  
De qui, soir et matin,  
La main  
Avec art vole la nature<sup>1</sup>.

Notons, dès l'an V, ce blâme jeté à un confrère par les *Étrivières de Juvénal* : « Vous voyez les tableaux avec des yeux excessivement bourgeois. » Maintenant, en effet, que l'Académie Royale n'existe plus pour assumer la direction du goût et encourir les attaques auxquelles ce rôle expose, en attendant la création de l'Institut et l'érection en jury de sa quatrième classe, le bourgeois s'offre seul à essuyer les coups et les railleries des ateliers.

C'est le bourgeois qui a provoqué les dix années de vogue du dessin fastidieux au crayon noir sur vélin. Le trait tiré comme avec la pointe d'une aiguille, le velouté obtenu par le plus patient pointillage, l'enchantent. Fragonard fils, Hilaire Ledru font ses délices ; le jeune Henry, à un âge encore tendre, lui aura dû presque la gloire. Quant à la dextérité, au vaporeux d'Isabey, un art aussi exquis se chante en de petits vers cursifs, ailés, portés sur la musique du *Pas des Zéphyrs*<sup>2</sup> :

1. *Le Nouvel Arlequin et son ami Gilles au Muséum, ou la Vérité dite en plaisantant* (an VIII).

2. *Arlequin au Muséum* (1799). — A la suite de l'exposition de 1801, on joua une « comédie-parade » : *Le Déménagement du Salon ou le Portrait de Gilles*, dans laquelle se chantait, sur l'air de *Ma barque légère* (de la Rosière), un couplet relatif à la fameuse *Barque d'Isabey*, cette barque où l'artiste avait disposé devant lui, en un groupe rythmique, toute sa maisonnée :

|   |   |
|---|---|
| La barque légère<br>Porte les enfants,<br>La mère, le père<br>Et tous ses talents,<br>Sa touche piquante,<br>Son crayon heureux,<br>Mainte œuvre charmante,<br>L'auteur avec eux. | Au séjour des Grâces<br>La barque s'en va;<br>En suivant leurs traces,<br>Il l'amena là;<br>Et bravant l'orage,<br>Sans peine et sans soin,<br>Sa barque, je gage,<br>Le mènera loin. |
|---|---|

|                 |                   |                               |
|-----------------|-------------------|-------------------------------|
| Venez,          | Jardins           | Bosquets                      |
| Accourez,       | Et lointains,     | Pleins d'attrait,             |
| Approchez,      | Tous ses plans    | Beaux gazons,                 |
| Et voyez        | Sont charmants.   | Heureux fonds,                |
| Ce dessin       | Gentil feuillage, | Le crayon                     |
| Sur vénin...    | Aimable ombrage,  | D'Isabey                      |
| Fragonard       | Sous vos          | Toujours plaisir.             |
| Met trop d'art, | Berceaux,         | Venez,                        |
| Isabey          | Le zéphyr         | Accourez... etc. <sup>1</sup> |
| Me paraît       | Sembla fuir.      |                               |
| Bien plus vrai. |                   |                               |

Le bourgeois, c'est entendu, est borné dans son sens esthétique,



VUE D'UNE PARTIE DU SALON DE L'AN VIII (1800)  
DESSINÉE PAR MONSALDY ET GRAVÉE PAR DEVISME

mais son empressement aux expositions, à défaut de sa justesse de jugement, n'en encourage pas moins les arts. Ce n'est certes pas lui qui mettra le pinceau entre les doigts d'un fils, mais sans déplaisir il le verra entre ceux de sa fille, à qui peut-être le talent venu aidera à grossir la dot. La pratique de la peinture avait commencé à se répandre parmi les demoiselles au cours du dernier règne; elles venaient de plus en plus, chaque année, animer la petite exposition en plein air de la Jeunesse, sur la place Dauphine. Aux Salons du Louvre, devenus libres, les participantes sont encore plus nombreuses. « Si cela continue », s'écrie l'*Arlequin au Muséum* de 1802, « la palme, cette année, sera pour nos femmes artistes; ce sont elles, en grande partie, qui font les frais de cet ameublement. » En 1804,

le *Bulletin de Paris*, relevant le chiffre de vingt-neuf exposantes, « cet empressement du beau sexe pour les arts du dessin » apparaît à ce journal « une nouveauté dans les mœurs de l'Europe ». C'est devenu si bien la mode, que la piquante série contemporaine des caricatures du *Bon genre* n'a pas oublié l'image de « Mademoiselle Pastel suivie de sa mère », qui porte le plus lourd dans l'attirail du peintre<sup>1</sup>.

La présence de jeunes femmes dans les ateliers, en un temps où le nu régnait aussi effrontément dans les arts, n'était pas approuvée de tout le monde; elle choquait le critique Landon, dont la protestation suscita quelques reparties en couplets<sup>2</sup>. Lors des batailles du

4. Parmi les femmes dont les noms reviennent le plus souvent, citons : les élèves de Greuze, M<sup>mes</sup> Bouliard et Ledoux; Marguerite Gérard, l'élève de Fragonard, Hortense Mayer, l'élève de Prud'hon; puis, sœurs ou cousines entre elles, comme nous l'apprend la relation du *Journal des Arts* sur le Salon de 1799, M<sup>mes</sup> Chaudet, Villiers, Lemoyne; la portraitiste des gens de théâtre, Adele Romany; l'auteur de la *Madame Récamier* du musée de Versailles, M<sup>me</sup> Morin; M<sup>le</sup> Capet, la préférée de M<sup>me</sup> Guiard dans le cours professé par celle-ci avant la Révolution; M<sup>me</sup> Bruyère, fille de Lebarbier l'aîné, et les deux satellites de David, M<sup>mes</sup> Benoist et Mongez; et M<sup>mes</sup> Auzou, Davin-Mirvault, et M<sup>les</sup> Lorimier, Delaporte... Sous la Directoire M<sup>le</sup> Bouliard était saluée par les critiques « la muse de la Peinture »; M<sup>me</sup> Benoist, l'Émilie à qui Demoustier dédiait ses *Lettres sur la mythologie*, en était encore à imiter les grâces de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, son premier maître, elle brillait, elle était chantée sous son nom de jeune fille Laville-Leroux :

Aux champs on goûte quelque charme,  
Repos s'y trouve sans alarme;  
Mais, bien qu'ils offrent de beaux jours,  
A Laville on revient toujours;

et depuis, délibérément, elle était allée se ranger sous le sévère enseignement de David, dont l'atelier compta quelques femmes zélées. M<sup>me</sup> Mongez y viendrait plus tard conquérir à côté d'elle le renom de fidèle disciple du maître. Ce renom ne les servirait pas toujours, car pour les facétieux c'était malice toute trouvée que de retirer à leur mérite les meilleurs morceaux de leurs œuvres. « Nous voyons si rarement des productions de David », était-il dit dans la *Revue du Salon de l'an V* à propos d'un portrait de M<sup>me</sup> Benoist représentant *Une jeune personne adossée à une balustrade*, « que le peu qu'on en voit fait toujours plaisir... On assure même que dans ce petit commerce-là M<sup>me</sup> Benoist serait le prête-nom. Cependant les balustres sont assez mal faits, et le ciel trop bleu, trop en avant... M<sup>me</sup> Benoist a mis des *fonds* dans cette entreprise. » Quant à M<sup>me</sup> Mongez, pour avoir en 1808 réussi trop bien la figure de l'Amour dans une *Descente d'Orphée aux enfers*, les mêmes aménités, on les lui chantera sur l'air de *Gusman ne connaît pas d'obstacles*. — Pour nous, une aussi parfaite similitude de facture entre élèves et professeur nous rendra tout au moins douteuse l'attribution d'œuvres au maître, quand elle ne sera pas certifiée par sa signature ou par de péremptoires documents!

2. Dans l'*Arlequin au Muséum* (1800).

romantisme, la caricature évoquera ce côté scabreux de l'ancien enseignement ; elle montrera le modèle académique posant devant une jeune personne à son chevalet, tandis qu'un professeur, dont la mise et la perruque surannées disent assez le classicisme des idées, s'attache à pénétrer l'esprit de la gracieuse élève de la dignité du sujet : « Songez bien que vous peignez l'Histoire ! »



MADÉMOISELLE PASTEL SUIVIE DE SA MÈRE  
GRAVURE EXTRAITÉE DU « BON GENRE »

On ne peut pas dire pourtant que ce soit l'Histoire, malgré tout son prestige, qui accapare le plus les Salons :

Peintres jadis illustraient leurs pinceaux  
En transmettant l'histoire en leurs tableaux.  
Tous leurs sujets étaient nobles et beaux.  
C'était l'ancienne méthode.

Mais aujourd'hui camaïeux, oripeaux.  
Hameaux, oiseaux, berceaux, ruisseaux, ormeaux,  
Panneaux, rideaux, traîneaux, tombeaux, trumeaux .  
Voilà les portraits à la mode<sup>1</sup>.

1. *Les Tableaux du Muséum en vaudevilles* (an IX).

Ce public nombreux voit s'épanouir devant lui la floraison la plus diverse dans ce qu'on appelle « le petit genre ». Tout cet art capricieux, mais souvent sincère et ému, curieux dans sa facture, renouvelé dans ses thèmes, et qui jusqu'alors avait surtout donné de l'attrait aux expositions secondaires, se déploie librement le long de ces murailles. Les théories de la Révolution ont favorisé son expansion. « Le système des arts », disait-on en 1793<sup>1</sup>, « doit changer comme le système politique ; il doit remonter à son premier principe, à l'imitation de la nature, ce modèle unique auquel se substituaient depuis longtemps des copies infidèles... Il n'y aura plus ni style, ni manière académique, mais à leur place le vrai, le naturel, sous mille formes, mille caractères différents, qui se trouvent multipliés à l'infini dans leur source inépuisable... »

Des artistes comme le peintre en miniatures Augustin, comme le peintre de paysages Baltard, enchaînant sur ces idées du jour, se posent dans les livrets en « élèves de la nature », « de la nature et de la méditation » ; c'était aller au-devant des traits du satiriste, lequel décochait à Baltard :

Sur ces dessins sans plans et sans effets  
J'allais exercer ma censure ;  
Ah ! me dit-on, apprenez qu'ils sont faits  
Par l'élève de la nature.

Gardez-vous bien de faire la leçon  
A ce dessinateur champêtre,  
Et respectez la petite façon  
De l'élève d'un si grand maître<sup>2</sup>.

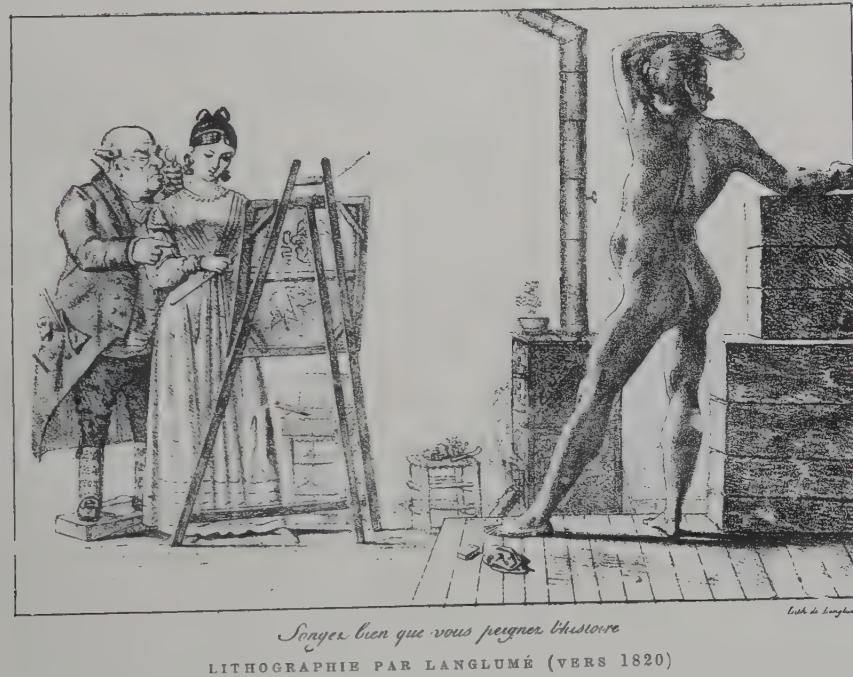
Il n'en est pas moins vrai que de tous côtés le paysage sollicite les regards des visiteurs. Des artistes destinés à être qualifiés en 1830 de « vieilles perruques », contre qui le brocard s'acharnera, comme Bidault et Victor Bertin, ou dont on ne saura même plus le nom, comme il arrivera à Dunouy, étaient, au lendemain de la Révolution, de jeunes sensibilités, séduisantes de fraîcheur et de délicatesse. On disait : « Bertin et ses atmosphères », « Bidault, Dunouy et leurs eaux,

1. Dans l'introduction aux *Explication et Jugement motivé* sur le Salon de 1793. — Voir aussi les revendications exprimées en 1798 dans l'*Appel au public sur la formation d'un jury... par un peintre dont les tableaux n'ont point été rejetés* : « Il n'avait jamais existé d'encouragement pour ceux qu'on appelle Peintres de genre... Jamais aucun prix n'a excité l'émulation du Peintre de paysages... etc. »

2. *Les Rapsodistes au Salon ou les Tableaux en vaudevilles* (1795).

leurs verdures ». Si le public, assez illettré en général, peu versé dans la lecture de *Virgile*, n'était guère apte à apprécier dans quelle mesure l'art de Poussin se trouvait ressuscité par Valenciennes, les bonnes gens étaient comblés d'aise si un tableau leur faisait revoir un coin de la campagne familière à leurs promenades du dimanche.

L'œil, ça et là, est encore rafraîchi par de nombreux tableaux de fleurs. Le genre est à la mode depuis l'établissement à Paris du Hollandais Van Spaendonck et du Flamand Van Daël. La peinture



*Songez bien que vous peignez l'histoire*  
LITHOGRAPHIE PAR LANGLUMÉ (VERS 1820)

anecdotique aussi est pour plaisir à ces visiteurs; tel fut leur engouement pour la scène de *Molière lisant Tartufe chez Ninon de Lenclos*, exposée par Monsiau en 1802, qu'elle inspira une comédie-vaudeville<sup>1</sup>.

Enfin, non moindre raison de leur affluence, on voit exposés leurs portraits, et ces portraits sont en profusion. La bourgeoisie triomphante multiplie son image. Les effigies d'hommes, surtout, étaient une suffisance parfois comique, et d'autant plus que l'accoutrement d'alors, restreint aux étoffes unies et ajustées, chez chacun montre bien à découvert les particularités de formes et de maintien.

1. *Molière chez Ninon ou la Lecture de Tartufe*, par Chazet et Dubois, comédie en vers en un acte, représentée sur le théâtre Louvois en novembre 1802.

Les femmes, au temps de la *Psyché* de Gérard, prendront un air de gentillesse attendrie allant jusqu'à la pâleur :

Les fleurs sur votre teint meurent à peine écloses :  
J'y vois encore des lis, mais j'y cherche des roses,

soupire un galant dans la comédie que leur consacre Demoustier. Leur afféterie emprunte encore un surcroit de fragilité à l'emploi des blanches étoffes ; c'est à ce point qu'au Salon de 1801 l'examen de leurs portraits en était devenu fastidieux. Cette langueur se ranimera, cette pâleur se colorera au récit des campagnes de l'Empire, les fronts se hauseront à la hauteur des panaches militaires, les toilettes rivaliseront de parures avec les habits chamarrés des conquérants, et la fierté du port, l'opulence des formes, l'éblouissement des épaules, prendront alors comme une apparence de triomphe.

La grande affaire du Salon de l'an VII est le portrait satirique de M<sup>me</sup> Lange, figurée par Girodet en *Danaé*, à côté de son protecteur représenté par un dindon. L'arrivée sensationnelle du tableau au milieu des visiteurs a fait l'objet d'une gravure qui est une curieuse évocation d'un coin de cette exposition et donne un aperçu plaisant de la physionomie de quelques peintures<sup>1</sup>.

L'abus du portrait n'a pas tardé à donner prise à la critique. Dès 1792, une allusion y avait été faite par Fabre d'Églantine dans sa comédie de l'*Intrigue épistolaire* : « L'on encadre au besoin son boucher, son hôtesse et l'épicier du coin ». La chanson avait suivi :

|  |                               |
|--|-------------------------------|
| J'ai peint mon père,                     | Tout locataire                |
| J'ai peint ma mère,                      | Par moi, j'espère,            |
| Mon fils, mon époux et mon frère ;       | Doit tour à tour              |
| J'ai pour lui plaire                     | Décorer ce séjour.            |
| Peint ma grand'mère ;                    | Tous les matins,              |
| Par moi sont peints                      | Allant chez mes voisins,      |
| Oncles, neveux, cousins.                 | Armé de mes fusains           |
| J'ai peint ma fille                      | Et de quelques vélins,        |
| Peint ma famille,                        | Taillant mes crayons fins,    |
| Puis au Salon                            | J'en ai fait les dessins.     |
| J'expose ma maison.                      | Bref, dans l'atelier,         |
| De ma portière                           | J'ai peint tout mon quartier. |
| J'ai peint la mère,                      | J'ai peint, etc.              |
| J'ai peint le frotteur, le propriétaire. |                               |

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts* la reproduction du portrait satirique, 1913, t. I, p. 287, et la gravure représentant l'arrivée du tableau au Salon, 1859, t. II, p. 441.

Une relation du Salon en vaudevilles n'aurait pas oublié sur ce sujet les petits vers de rigueur. Il est vrai qu'il suffit de lire aujourd'hui dans les livrets les poses adoptées par les modèles pour mesurer le ridicule de tous ces « Turcarets nouveaux », comme les dénomme dans un de ses couplets la comédie des *Portraits du Salon* (1801). C'est à qui donnera soit de sa valeur personnelle, soit, par ce temps enclin au sentimentalisme, de ses vertus domestiques la plus flatteuse opinion : citoyen travaillant — méditant — rendant hommage à son épouse — appelant sur un enfant prodige la considération du visiteur... Voici, en 1796, la gravité des décisions incombant au chef de famille offerte en exemple dans cette effigie due au fils du statuaire Pajou : *Un père consulte son épouse avant de donner des livres à leur fille comme prix d'assiduité*. Telle niaise image de *Jeune homme tenant une lettre* faisait fredonner une complainte :

Si vous voulez que j'aime encore,  
Rendez-moi l'objet de mes pleurs,  
Rendez-moi mon Éléonore,  
Son âme, ses traits enchanteurs<sup>1</sup>...

Il se compose des comédies-vaudevilles comme le *Déménagement du Salon ou le Portrait de Gilles* (an IX) et *Croutinet ou le Salon de Montargis* (an X), reposant sur une histoire de portrait et faisant allusion à la profusion du genre dans les expositions. Dans le *Portrait du Salon ou le Mariage imprévu*, par Rougemont et Moreau (an IX), un père, qui avait promis sa fille au peintre d'histoire Floricourt, la donne à Charles qui a su flatter la vanité bourgeoise du bonhomme en exposant au Louvre onze fois son image.

Que penser de cet envahissement par des genres de peinture considérés comme inférieurs ? Fallait-il le déplorer, ou *Arlequin au Muséum* en 1802 n'avait-il pas raison de dire que dans ces tableaux la nature des objets contraignait du moins à être vrai ? L'œil, en s'appliquant à ces menues choses, s'exerce, s'affine, renouvelle sans cesse son observation, ce qu'il ne fait pas toujours dans la pratique exclusive des grandes scènes d'histoire, où trop souvent il ne voit pas par lui-même et s'égare dans les systèmes.

Sans doute il y a surabondance ridicule de portraits, mais le portrait est pour quelques-uns l'occasion d'une étude approfondie du modèle humain dans sa structure et dans son éclairage.

1. *Les Tableaux du Muséum en vaudevilles* (an IX).

Le *Journal de l'Empire*, en 1812, soulignait chez Riesener, à qui l'on doit l'image de l'orfèvre et vaudevilliste Ravrio conservée au musée du Louvre, « le rapport presque toujours bien saisi des habitudes du corps, de l'âge et de la physionomie ».

Les conditions presque torturantes que Pagnest avait imposées et à lui-même et à son client pour parvenir à tracer dans sa rigoureuse exactitude la personnalité de M. de Nanteuil-Lanorville (également aujourd'hui au Louvre) ont prêté à une anecdote extraordinaire relatée par Charles Blanc<sup>1</sup>. Toujours est-il que Pagnest était un chercheur original, curieux jusqu'à la passion, et à sa manière, de faire ressortir le volume des formes, leur *cube*, comme on dit de nos jours; « si le spectateur », écrivait quelqu'un<sup>2</sup> de ce portrait, qui fut un des morceaux fameux à l'exposition de 1817, « est placé au point de vue et qu'il ne considère que le résultat, il s'écrie que c'est une merveille; s'il s'approche..., il voit que l'artiste ne procède que par méplats, qu'il exprime toutes les surfaces par une suite de facettes...; la nature, même vue de près, n'offre pas cet aspect de *polyèdre* ».

Dans leur observation de l' « ambiance », certains portraitistes montraient parfois beaucoup de subtilité et comme le souci nouveau d'une libre aération. Voyez ce désir exprimé dans un compte rendu sur le Salon de 1800<sup>3</sup>, à propos de l'effigie du général Moreau par Gérard : « J'aurais aimé », y est-il dit, « que ce tableau eût été éclairé par le *plein air* plutôt que par un jour d'atelier de 45°; mais cet effet difficile n'a pas encore été tenté en peinture. » Et, dès 1804, ne serait-ce pas le plein air bel et bien réalisé par un disciple de David, le jeune Jean-Dominique Ingres, dans la charmante figuration de M<sup>me</sup> Rivière se profilant sur un frais paysage dans une sorte de lumière matinale ? Girodet, en 1812, s'attirera pour deux images de femmes cet éloge significatif<sup>4</sup> : « On s'arrête devant ces tableaux dont les figures sont représentées au grand jour, c'est-à-dire sur le fond bleu le plus clair, et qui n'en ont pas moins de relief. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la pureté du dessin ou de l'extrême habileté avec laquelle M. Girodet donne une saillie aussi prononcée à ses figures sans le secours des masses d'ombre que la plupart des autres

1. Dans sa notice sur Pagnest (*Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, appendice).

2. Miel, *Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de 1817*, in-8.

3. Chaussard, *Journal du Bulletin universel des sciences, des lettres et des arts*.

4. *Le Noir et le Blanc ou Ma promenade au Salon de peinture*, par Le Blanc, amateur, in-8, 1812.

peintres auraient employées. » Quel jour, en effet, mieux qu'une lumière égale, pouvait mettre en valeur cette finesse du dégradé, cette pureté du contour poursuivies par l'austère esthétique du temps! Ainsi, du moins, se trouvaient compensées par la subtilité dans le jeu des éclairages les franchises du modelé, alors taxées de maniérisme.

\* \* \*

Il nous faut maintenant examiner ces grandes peintures qui règnent aux régions supérieures du Salon. Elles représentent un genre qui n'est pas porté moins haut dans le redoublement de considération qu'on lui voue. Il semblerait que plus le naturalisme prendra de force et d'extension au xix<sup>e</sup> siècle, plus on croira nécessaire d'affirmer davantage le prestige de l'Histoire. Quelle idée désormais ne se fait-on point d'elle! quels traits augustes ne sont pas revenus diqués comme siens! *Arlequin*<sup>4</sup> quelque part nous les énumère: « ... Aucune figure ne doit fournir que des membres bien conformés, ne se mouvoir dans des draperies qu'avec grâce; il n'est permis à ces mêmes draperies ni de suivre pas à pas, ni de dissimuler les mouvements du corps: il est même défendu au vent d'agiter et de soulever les vêtements et les voiles légers d'une femme qui fuit, qu'en produisant des plis noblement contrastés; l'architecture ne peut s'y présenter qu'avec une stature imposante; les nuages se promener dans le ciel, les torrents tomber des rochers, que sous des formes heureuses... Un tableau exécuté dans toutes ses parties avec ces conditions prescrites serait une des plus rares merveilles du monde... »

On voit d'après cette définition du genre comment Gros, quand il consacrait son pinceau à l'épopée impériale, n'était point en droit de se considérer comme « peignant l'Histoire ».

Les théories représentées par ces importantes peintures s'opposent, au-dessus de l'attention des visiteurs, dans un monde d'imaginaires grecques ou romaines et de peu réjouissantes abstractions. Qu'est-ce que l'œil, au premier abord, discerne sur la gravure, reproduite plus haut, d'après Monsaldy? En face, l'*École d'Apelle* de Broc, et par Meynier un *Télémaque se séparant de Calypso*, et par Taillasson une nouvelle *Andromaque pleurant sur le tombeau d'Hector*, et à droite, et surtout, les *Remords d'Oreste* d'Hennequin, sujet depuis lors si rebattu qu'il donnera lieu de se demander quand donc on en

4. *Arlequin au Muséum* (1806).

finira de parler toujours d'Agamemnon et des malheurs de sa famille! Tout est romain, grec, mythologique, cela va sans dire, dans l'*Atelier du peintre* que visita alors Désaugiers :

|                                     |                                 |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| J'entre, et d'abord sous une chaise | Une tête de Diogène             |
| Je vois le buste de Platon ;        | A pour pendant un potiron.      |
| Sur un Hercule Farnèse              | Près d'Apollon                  |
| S'élève un bonnet de coton.         | Est un poêlon.                  |
| . . . . .                           | . . . . .                       |
| Je vois sur la Vénus pudique        | Et les restes d'une romaine     |
| Une culotte de nankin.              | Sont sous l'œil du cruel Néron. |

Et le visiteur ayant la mésaventure d'être pris pour l'habitant du logis par un créancier implacable, qui veut le mener en prison :

    Je résiste... Il me parle en maître,  
     Je lui lance un Caracalla,  
         Un Attila,  
         Un Scèvola,  
     Un Alexandre, un Socrate, un Sylla;  
     Et j'écrase le nez du traître  
         Sous le poids d'un Caligula.

Et ces thèmes déjà si à part sont encore portés plus au loin par les formules que certains s'efforcent de leur appliquer.

D'abord on enchérit sur la doctrine de David, dont l'autorité dans son propre atelier commence à être ébranlée. Des jeunes gens qui s'affublent du titre de « Penseurs », de « Primitifs », et d'un costume approprié, ne veulent plus chercher de modèles de style que dans l'art antérieur à Phidias ; et, sous prétexte d'imiter les figures des vases alors dénommés vases étrusques, ils dessinent leurs personnages comme à la règle<sup>1</sup>. C'est le cas d'Ingres peignant en 1803 sa *Vénus blessée par Diomède*. Sur l'image de Monsaldy (1800) c'est notamment celui de Broc, lequel a consacré à son *École d'Apelle* un labeur d'au moins deux années. On a mené grand bruit chez les artistes autour de ce tableau, qui avait pour eux la portée d'un véritable manifeste. *Arlequin* leur en énumère les défauts sur l'air de *Sans un petit brin d'amour* :

    Ce tableau sans mouvement  
     N'offre rien qui soit transparent...  
         Nul intérêt,  
         Encore moins de génie ;

1. *Arlequin au Muséum* (1800).

Point d'harmonie  
 Ni d'effet.  
 Tout sur un plan,  
 Aucune perspective.  
 Le tout arrive  
 Sur le devant..., etc.

Le coloris y est maintenu dans une telle sobriété qu'il ne ressemble guère à de la peinture. Par la même raison, l'autre grande scène des *Remords d'Oreste* n'a-t-elle pas plutôt l'apparence d'un immense dessin au bistre<sup>1</sup>?

On préconise en même temps l'art antérieur à Raphaël. Le Pérugin, surtout, que nous avons vu commencer, à la fin de l'ancien régime, à être mis en honneur dans les ateliers<sup>2</sup>, continue de préoccuper les esprits. Au moment de l'affluence au Louvre du butin artistique des guerres, Girodet ne manquera pas d'exécuter, d'après ce Primitif, quelques dessins, auxquels on pensera même plus tard à donner de la publicité sous la forme d'albums lithographiques<sup>3</sup>. Ingres, dans ses débuts, partageait cette prédilection pour les vieux modèles. Son envoi important à l'exposition de 1806, qui coïncidait presque avec son départ pour Rome, fut comme le bilan des idées de sa jeunesse et parut un défi jeté à l'opinion. Cet envoi, il est vrai, ne consistait qu'en portraits. Le morceau principal était la figuration, destinée au Corps législatif, de *Napoléon trônant*. Un dessin que renferme la collection d'œuvres du maître possédée par le musée de Montauban<sup>4</sup>, et qui fut exécuté vers cette époque d'après une image byzantine d'empereur, prouve à quelles lointaines inspirations il avait fait appel. La symétrie des courbes, le parallélisme des lignes firent plus que jamais déplorer le retour à l'enfance de l'art, à la « barbarie du gothique ». La pâleur donnée à l'auguste visage prêta à un jeu de mots facile : « Vous avez fait *malingre* [mal, Ingres] le portrait de Sa Majesté<sup>5</sup>. » La richesse des accessoires sur ce corps de fixité hiératique fit rapprocher à Gérard cette production de son ancien camarade à l'atelier de David, de la naïve image, surchargée d'ornements, de la *Vierge de Lorette* apportée sous le Directoire

1. *Arlequin au Muséum* (1800).

2. Voir notre précédent article.

3. *Fac-similés de dessins exécutés d'après le Pérugin par M. Girodet en 1815*, Paris, 1825. Consulter au Cabinet des estampes l'œuvre de Girodet, t. II.

4. Cf. *Inventaire des richesses d'art de la France*, t. VII, musée de Montauban, p. 38.

5. *Lettres impartiales sur le Salon* (1806).

pendant la campagne d'Italie et exposée quelque temps à Paris<sup>1</sup>. Enfin, comme dans ce tableau officiel et dans toutes les autres pièces de l'envoi amenées à la rigoureuse précision des Holbein, — c'est-à-dire son portrait par lui-même<sup>2</sup> et ceux de M. et M<sup>me</sup> Rivière<sup>3</sup>, — le jeune artiste, dans sa sobriété allant jusqu'à l'extrême, semblait marquer une sorte de prédilection pour l'incolore, pour le ton blanc, *Arlequin au Muséum*, ou un de ses collaborateurs anonymes, peut-être quelque rapin, trouva là matière à une sorte de « scie » d'atelier :

Ingre a le faire blanc,  
Oui, chez lui tout est blanc.  
Il vient de peindr' l'Emp'reur en blanc.  
On croit voir un fantôme blanc,  
Car il a le visage blanc,  
Le reste du corps est tout blanc,  
Son trône est blanc ;  
De loin c'tableau paraît si blanc  
Qu'on le prendrait pour le Mont-Blanc.  
Puis, fidèle au blanc,  
Ingr' s'est peint en blanc ;  
Son portrait ressort d'un fond blanc,  
Son habit est gris blanc,  
Il tient un crayon blanc,  
Puis il efface quelque trait blanc  
Avec un certain mouchoir blanc...  
Mais ce n'est pas là le plus blanc :  
Voyez-vous cette femme en blanc [M<sup>me</sup> Rivière]  
Sur un carreau bleu qu'on croit blanc,  
Tant l'œil n'aperçoit que du blanc ?  
Son front est blanc,  
Son nez est blanc,  
Son col est blanc.  
Son corps est blanc,  
Son voile est blanc,  
Son schall est blanc,  
Bref, tout son vêtement est blanc... .

On comprend le mépris marqué, du fond de l'Italie, par le jeune réformateur à son ami Forestié (lettre du 23 novembre 1806) pour

1. *Lettres d'un artiste sur l'état des arts en France*, par Bergeret, 1848, in-8, p. 75.

2. Conservé au château de Chantilly.

3. Conservés au Louvre. — La charmante M<sup>me</sup> Rivière fut seule à trouver grâce devant l'opinion.

« tous les pamphlets criés à la porte du Salon... faits pour les laquais et les faire rire »; « je ne désire pas les voir », ajoutait-il néanmoins, « d'abord parce qu'ils me feraient beaucoup de peine, et puis vous savez que je n'aime pas les parodies ».

La peinture d'histoire n'ayant plus, comme le portrait, l'appui immédiat de la réalité, l'esprit de système y aboutissait trop souvent à un agencement de figures figées, en dépit de toute leur gestication donnée pour l'image de la vie. On trouvait même que ces compositions rappelaient la pantomime, ce qui n'était pas éloigné de la vérité si, comme l'a assuré un historien de l'art pendant la Révolution<sup>1</sup>, quelques attitudes dans le tableau des *Sabines* ont été inspirées à David par les poses des danseurs parisiens aux Jeux Olympiques qui eurent lieu sous le Directoire à l'occasion de la fête de la Concorde.

L'expression de la vie, on croyait l'avoir saisie parce qu'on avait fait choix des thèmes les plus tragiques, sans reculer devant les plus atroces, dénommés sujets de caractère :

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Peintres, quittons cette manie | — Ne nous blâmez pas, je vous prie;              |
| De mettre dans chaque tableau  | Sachez que par un noble effort,                  |
| Tant de héros à l'agonie,      | Ne pouvant leur donner la vie,                   |
| Tant d'héroïnes au tombeau.    | Nos pinceaux leur donnent la mort <sup>2</sup> . |

Hennequin est le plus enragé; c'est lui l'instigateur de tant de scènes terrifiantes :

D'aller au Salon  
C'est avec raison,  
Mes chers amis, que je tremble.  
J'entre, un froid portrait  
Me glace, en effet ;  
D'en voir un second je tremble.  
Un spectacle affreux  
S'offre à mes yeux ;  
Je tremble.  
Près des bourreaux  
Des échafauds ;  
Je tremble<sup>3</sup>...

Nous avons dans ce haut goût le *Prométhée sur le Caucase* de Blondel (1808), avec lequel peut bien rivaliser le *Brutus* de Guillon-

1. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, 1863, in-8, p. 460.

2. *Arlequin de retour au Muséum* (1801).

3. *Arlequin au Muséum* (1804).

Léthière, condamnant ses fils à avoir la tête tranchée. Voici, reproduite, à titre de spécimen de la « peinture moderne », dans une caricature illustrant la *Revue du Salon de l'an X*, la *Mort de Jocaste* par Vafflard, avec Œdipe qui apparaît les yeux crevés; le tableau y est surmonté de l'emblème de la folie. Dans la *Scène du Déluge* de Girodet, la situation épouvantable de toute cette famille suspendue en grappe humaine au-dessus d'un précipice n'était-elle pas aussi selon les préférences d'Hennequin? Écoutons l'analyse qui nous est donnée d'elle par la chanson :

(C'est le jeune père qui se lamente :)

AIR : *Du haut en bas.*

A la mort nous sommes en butte  
Du haut en bas.  
L'abîme est ouvert sous nos pas.  
Le feu, l'eau, tout nous persécute,  
Nous allons faire la culbute  
Du haut en bas.  
Grands dieux! quel étrange embarras!  
Je me tiens à peine,  
Et déjà la vague m'entraîne.  
Grands dieux! quel étrange embarras!  
Avoir père, enfants, femme sur les bras!  
Dépêchons, dépêchons, dépêchons-nous,  
Et vite à cette roche  
Il faut qu'ici chacun s'accroche.  
Dépêchons, dépêchons, dépêchons-nous;  
Évitons les coups  
De ce ciel en courroux.  
Je suis fort, mon père, et soudain  
Montez sur mes épaules;  
Toi, ma femme, donne la main  
A nos deux petits drôles.  
Tenons-nous chacun,  
Tous ne faisons qu'un...  
Mais quoi! mon corps se lasse;  
Vous êtes trop lourds.  
Adieu pour toujours!...  
Je sens l'arbre qui casse.

(C'est au tour de l'enfant, répondant à ceux qui, sous prétexte

qu'on n'a pas à son âge le sentiment du danger, trouvent que ses pleurs sont en contradiction avec la vérité) :

Critique insolent,  
On sait qu'un enfant  
Pour la moindre chose pleure.  
Tu vois que le vent  
Derrière et devant  
Me tourmente; aussi je pleure.  
Pressant un sein  
Qui fuit soudain  
Je pleure.  
Point caressé,  
Très mal placé,  
Je pleure.  
Mon frère est là-bas  
Qui me tend les bras;  
Je le vois pleurer, je pleure...

Quelques relations de note grave n'ayant pas, de leur côté, ménagé les sévérités à ce grand tableau, il parut en manière de riposte une caricature anonyme. Chaussard, l'auteur du *Pausanias français*, y était désigné sous le sobriquet du « grand chiffonnier-critique du Salon de 1806 »; il était figuré sous les traits d'un âne chargé d'une hotte remplie de pâperasses et rédigeant un article injurieux pour Girodet et Gros sous la dictée d'un dindon perché au-dessus de son dos, sur une aile de moulin à vent. Le même serpent distillant son venin dans l'oreille de l'âne-critique lui maintenait au sabot, de sa queue enroulée, une plume de paon, que l'écrivain trempait dans un pot de noir de fumée présenté par un perroquet. A droite survenait, suivi des moutons de Panurge, un personnage à tête de porc, tenant un journal entre ses mains : c'était Eugène Dandrée, l'auteur des *Lettres à M. Denon sur le Salon de 1806*.

Les tableaux d'histoire les plus fameux de l'époque davidienne ont, en général, donné lieu à d'amusantes interprétations. Il n'est pas



LA PEINTURE MODERNE, CARICATURE ANONYME  
EXTRAITE  
DE LA « REVUE DU SALON DE L'AN X »

de peinture plus populaire que les *Sabines* ni qui ait mieux appelé la parodie. L'auteur s'étant cru autorisé d'un usage établi à Londres à faire de sa peinture l'objet d'une exposition payante, on s'attaqua d'abord à sa personne trop intéressée. Cette exposition, déjà visée dans la caricature annexée à la *Revue du Salon de l'an X* dont nous avons eu à faire mention, commença même par inspirer la mise en scène d'un vaudeville en un acte, de Jouy, Longchamp et Dieulafoy, portant le nom du *Tableau des Sabines*, et dont le succès fut assez vif au théâtre de l'Opéra-Comique. Gavaudan, comme on en peut juger par son portrait qui sert de frontispice aux *Tableaux du Muséum en vaudevilles*<sup>1</sup>, dessina là une figure typique de Parisien fashionable de l'époque. Au reste, la comédie répondait bien à son titre, car toute l'intrigüe y tourne autour de la fameuse peinture. Comme il est habituel, c'est l'histoire de deux jeunes gens briguant la main de la même jeune fille. Le luxe de nudités offert dans le tableau sert de prétexte pour retenir la demoiselle dans le vestibule de l'exposition, devant le guichet de la buraliste, tandis que la mère entre examiner l'œuvre dont il est parlé dans tout Paris. La partie entre les deux adversaires se joue durant cette absence. L'un est un Parisien ayant à son service un valet avisé qui imagine de décrire à la jeune fille curieuse le sujet du tableau en joignant les actes à ses paroles, c'est-à-dire en l'enlevant elle-même pour simuler le rapt des Sabines, devant les yeux ébahis de l'autre prétendant, provincial naïf amené là par les circonstances à tenir le personnage du Sabin. La pièce se terminait par une sorte de tableau vivant qui parodiait l'œuvre de David et dans lequel les deux jeunes gens, l'un brandissant sa canne comme un javelot, l'autre appuyé d'une main sur son parapluie comme sur une lance et se protégeant de son chapeau en guise de bouclier, répetaient les figures du Romulus et du Tatius. La garde intervenant, la jeune fille au milieu les bras étendus, la mère prosternée comme l'Hersilie, les enfants de la buraliste, achevaient la ressemblance.

L'attitude du Tatius sera longtemps d'adoption courante chez les artistes se livrant entre eux à un jeu de plaisantes provocations. Une caricature, dont on ignore au juste le sens, montre cette attitude opposée par David lui-même à une figure gourmée d'aristocrate qui vient de s'introduire et de se camper dans son atelier<sup>2</sup>; on a cru

1. « Ouvrage dédié à M. Frivole par le c. Guipava » (an IX).

2. Cette caricature illustre l'étude déjà citée de Th. Arnouldet.

voir en cet intrus tenant une palette le marquis-peintre de Paroy qui, sous la Restauration, mènera campagne pour le rétablissement de l'Académie Royale.

Il semblerait que, plus la plastique dans une œuvre de David montre de conformité avec sa fausse et ambitieuse esthétique, mieux elle se prête à de comiques transpositions. C'est ainsi encore que quelqu'un imaginera un jour d'adapter à la scène de *Mars désarmé*



LE GRAND CHIFFONNIER-CRITIQUE DU SALON DE 1806

CARICATURE ANONYME

(Musée Carnavalet.)

par l'Amour et les Grâces le thème du garde national de retour dans ses foyers. L'humour ne pouvait manquer de trouver dans une toile comme le *Sacre* plusieurs sujets de s'exercer. C'est encore Arlequin qui nous fournit d'elle la critique la plus ingénieuse, à l'occasion du Salon de 1808. David, qui avait apporté à son œuvre un certain nombre de retouches, la soumettait pour la seconde fois au jugement du public :

L'AMATEUR.

(AIR : *Courant de la brune à la blonde.*)

Je vais, ne vous en déplaise,  
 Cher Arlequin, en chantant,  
 Critiquer tout à mon aise  
 Ce tableau *sans mouvement*.

Que l'artiste jure ou sacre  
 Contre mes malins propos,  
 Mon talent, je vous le consacre  
 Et je ris des défauts  
 Des maréchaux,  
 Des manteaux,  
 Des chapeaux,  
 Des rideaux,  
 Des carreaux,  
 Des flambeaux,  
 Des bedeaux...  
 Que je vois dans le *Sacre*.

## ARLEQUIN.

Ce tableau est sans mouvement, dites-vous; ah! tant mieux: ce repos, cette tranquillité de chaque personnage prouve l'attention que l'on porte à cette cérémonie, et j'aime mieux voir toutes ces jambes *droites* et tous ces bras *pendants*, que d'apercevoir des groupes animés; de cette façon, du moins, les lignes ne sont pas interrompues.

(AIR : *Réveillez-vous, belle endormie.*)

Vous voyez bien que l'on s'empresse  
 Pour voir ce chef-d'œuvre nouveau.

## L'AMATEUR.

Oui, l'on s'étouffe et l'on se presse,  
 Mais, Monsieur, c'est dans le tableau.

## ARLEQUIN.

Halte-là, Monsieur l'amateur... Il est de fait que le jour du Sacre, au moment même du couronnement, on étouffait dans l'église Notre-Dame. Il faut donc savoir gré à M. David de n'avoir pas mis plus d'air dans son tableau qu'il n'y en avait dans l'église.

## L'AMATEUR.

...Point d'effet! point de perspective.

## ARLEQUIN.

Vous auriez voulu que M. David fit dans cette grande machine ce que Paul Véronèse a fait dans son grand diable de tableau, où l'on voit tout, où

I'on tourne autour de tout, où les figures se détachent de l'architecture, l'architecture du ciel et où ce ciel fuit et n'offre à l'œil que de l'espace. Quelle erreur est la vôtre ! Apprenez qu'il y a d'heureux sacrifices à faire en peinture ; M. David en a fait d'immenses pour donner de la vie au groupe du maître-autel.

## L'AMATEUR.

... Princes, princesses, les personnes qui les entourent et celles des tribunes sont toutes de la même couleur... Le groupe des princesses ne me séduit pas, et cependant il prêtait à faire quelque chose de gracieux.

## ARLEQUIN.

Oh ! ciel, que dites-vous ? La pose de chacune est simple et presque la même, la coiffure à peu près la même, la parure absolument la même ; même ton dans les figures, même couleur dans leurs vêtements, même espace entre elles, enfin harmonie complète ; point de ces contrastes, de ces oppositions qui font qu'une figure se détache sur celle qui l'avoisine : non, rien de tout cela, unité d'intention et d'action, de la simplicité, beaucoup de simplicité, extrêmement de la simplicité...

Il semblerait que cette tranquillité des figures, visant, avec la retenue du coloris, à une plus haute dignité du style, permette moins de donner le change sur les imperfections, et qu'elle offre un champ tranquille aussi à l'exercice de la critique. Gros, dans ses scènes de l'épopée impériale, ne paraît guère avoir donné de prise à la charge et à la plaisanterie ; mais si, renonçant à peindre la vie héroïque de son temps et contrariant les tendances de son génie, il aspire à la sobre gravité du style, si on le voit au Salon évoquer, dans le verdâtre d'un jour lunaire, la haute silhouette de Sapho se précipitant du rocher de Leucate :

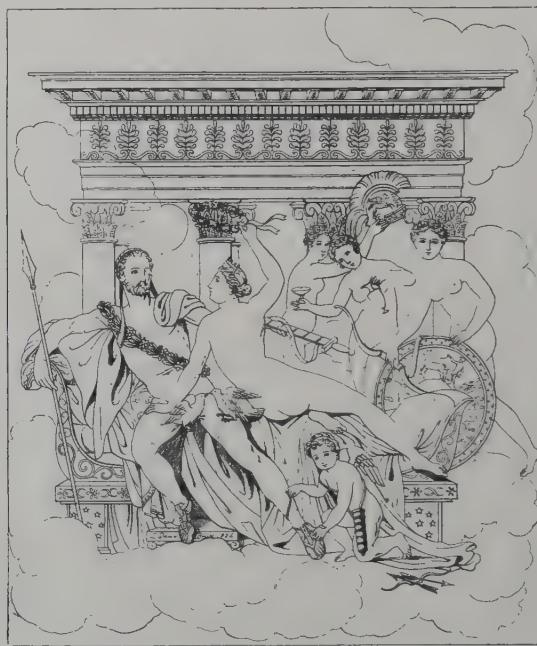
Au clair de lune  
J'aperçois Sapho.  
Ce vert m'importe ;  
Je trouve *ça faux*<sup>1</sup>.

De lentes et rigides productions comme celles de Girodet, voilà matière encore propice à la facétie. Nous en avons eu un exemple par le *Déluge*. Le *Pygmalion* de 1808, qui fit couler beaucoup d'encre, ne manqua pas d'être caricaturé ; dans une lithographie intitulée *Jeannot et Suzon*, Jeannot, une lanterne à la main, veut délivrer sa

1. *Arlequin au Muséum* (1802).

statue d'une puce qu'elle a sur le sein ; dans une autre, Pygmalion, sous les traits d'un vieux mari, est tout ressaisi d'ardeur pour son laideron d'épouse qu'il vient de surprendre en costume de modèle. On n'épargna pas non plus l'*Atala*, dont l'éloge, dans le *Journal de l'Empire*, en un trop doctoral langage, suscita la réplique dans le jargon poissard, emprunté au Cadet-Buteux de Désaugiers (*Première journée d'Cadet-Buteux au Salon de 1808*).

Les imaginations grecques, latines, mythologiques, ont prêté à



MARS DÉSARMÉ PAR L'AMOUR ET LES GRACES  
PEINTURE DE DAVID (1824)

la charge depuis le jour surtout où, ne se contentant plus de procurer la parure et la mise en scène de la grâce et de la beauté, elles ont prétendu à un caractère d'exactitude historique et de reconstitution. Un naturalisme vivant, varié, curieux et épris de la vie, la chantant sous ses aspects divers, voulant parler à tous, avait beau jeu avec de froides abstractions tristement poursuivies dans l'ombre des ateliers, voire à la lumière de la lampe comme dans l'atelier de Girodet. Mais entendons-nous : il est un goût de l'antique contre lequel l'assaut du naturalisme eût été impuissant, auquel il ne s'attaqua pas du reste, qu'au contraire il fortifia de son propre

exemple en montrant combien le plus souvent c'est l'enseignement du présent qui aide à l'intelligence du passé; ce goût, Prud'hon déjà s'en était trouvé doté par le plus délicieux instinct au même moment où quelques pages de Chateaubriand en annonçaient pour ainsi dire l'éveil: il serait précisé par la connaissance des poésies d'André Chénier, développé par le puissant élan poétique qui suivit, guidé, affermi enfin par une archéologie de plus en plus clair-



PARODIE DU TABLEAU DE DAVID  
« MARS DÉSARMÉ PAR L'AMOUR ET LES GRACES »  
ESTAMPE PAR ANDRÉ  
(Musée Carnavalet.)

voyante et véridique. Ce qui a succombé, ce n'est pas l'antique non plus tel qu'Ingres sut le retrouver, le ressaisir sous les formes de la réalité vivante, dans sa *Stratonice*, son « *Tu Marcellus eris* », thèmes empruntés pourtant au répertoire du premier Empire<sup>1</sup>, dans son *OEdipe*, dans sa *Vénus anadyomène...*, c'est l'antique conventionnel, affublé du casque et du bouclier, et, conformément

1. Relevons, par exemple, *Le médecin Erasistrate découvrant la cause de la maladie du jeune Antiochus à l'arrivée de Stratonice*, par Debret (Salon de 1804), *Virgile lisant son Enéide en présence d'Auguste et d'Octavie*, par Boisfrémont (Salon de 1812).

aux préceptes du « père la Rotule<sup>1</sup> », bombant le thorax, tendant le muscle... Encore de lui une apparition en Spartacus sous le crayon d'Henry Monnier illustrant *Le Cauchemar du critique* dans les *Esquisses, pochades...*, de Jal sur le Salon de 1827, et la fin de son règne lui sera à jamais signifiée par les couplets entonnés encore de nos jours dans la cour de l'École des Beaux-Arts :

On dit quelquefois au village  
Qu'un casqu', ça n'sert à rien du tout;  
Ça sert à donner du courage  
A ceux qui n'en ont pas beaucoup...

Mais en art l'arme du ridicule ne fait jamais qu'achever ce qui déjà cédait à l'épuisement; ce n'est pas le ridicule qui tue, il est impuissant contre ce qui naît. En vain des tentatives nouvelles subissent-elles les coups du sarcasme si elles proviennent d'un besoin irrésistible de réaction. N'avons-nous pas vu ce culte même de l'antique susciter le couplet railleur dès ses premiers effets sous le pinceau de Vien ? Il n'en conserva pas moins une prédominance tyrannique jusqu'au second quart du siècle suivant. De même pour toutes les écoles que ce siècle si fécond, si varié, verra se succéder, écoles romantique, réaliste, impressionniste... tant que leur formule n'aura pas donné tout ce qu'elle contient de vivace et de régénérateur, elles triompheront de l'incompréhension moqueuse comme du plus hostile non-vouloir.

De tous les moyens d'attaque ou de défense dont nous avons vu faire emploi depuis 1750, le factum, la chanson et la caricature, c'est la caricature désormais qui l'emportera dans l'usage. La lithographie a mis dans la main du satiriste un instrument rapide qui va permettre de faire courir sous les yeux ces facéties que la chanson se proposait de faire voler de bouche en bouche. C'en est-il fait du couplet ? de cette fantaisie d'*Arlequin au Muséum*, d'une ingéniosité parfois piquante, d'une veine si française ? Elle ne sera plus entendue durant des années, jusqu'à ce qu'un jour, pour rabaisser l'orgueil d'artistes de son temps<sup>2</sup>, Théodore de Banville la remette en honneur dans deux de ses étincelantes *Odes funambulesques*.

PROSPER DORBEC

1. Sobriquet donné par ses élèves à Jean-Baptiste Regnault.  
2. Thomas Couture et Gustave Courbet.

# LES LITHOGRAPHIES EN COULEURS

## DE M. ÉMILE ROUSTAN



MARGUERITES LITHOGRAPHIE  
PAR M. ÉMILE ROUSTAN

Un procédé n'existe pas en lui-même; le parti que chacun en peut tirer décide de sa valeur; ses ressources, qui offrent toujours de l'inconnu à découvrir, n'ont d'autres limites que l'invention même de l'artiste. De quel mépris n'a-t-on pas accablé, à son origine, la lithographie en couleurs? Un sens nettement hostile s'est longtemps attaché au terme abréviatif «chromo», qui la désigne; sa gloire toute récente date de M. Jules Chéret et de M. Henri Rivière, de Toulouse-Lautrec et de M. Maurice Denis; symbolistes et humoristes se sont

accordés à la bien servir. A l'œuvre des aînés, maintenant passés au rang de classiques et dont M. André Mellerio a écrit l'histoire<sup>1</sup>, M. Émile Roustan ajoute son apport propre; l'attrait en est imprévu et la nouveauté singulière.

Le nom de l'artiste est familier depuis 1901 aux amateurs d'esprit libre et de goût spontané qui suivent les Salons des Indépendants où M. Roustan fréquente de façon régulière; on y a aimé et retenu de lui des tableaux de fleurs, de figures, et surtout, dans les années les plus récentes, des paysages pleins de style et fortement établis<sup>2</sup>; les estampes, parallèlement exposées, connurent, elles aussi et mieux

1. Cf. *La Lithographie originale en couleurs*, Paris, publication de *l'Estampe et l'Affiche*, 1898, in-8°.

2. Voir la reproduction d'un d'entre eux, dans la *Gazette*, 1913, t. I, p. 359.

encore, l'hommage du succès; il advint que la réputation du chromolithographe se trouva devancer la notoriété du peintre; sa personnalité, qui ne se fit jour sur les toiles que peu à peu, lentement, avait découvert d'emblée, sur la pierre, une manière et des modes d'expression distincts. Cette évolution, anormale en apparence, s'explique par les plus simples raisons. Fils d'imprimeur et imprimeur à ses débuts, M. Roustan arrivait à la lithographie d'art déjà versé dans les secrets de la technique; il avait bien pu travailler le dessin à Roanne, devenir à l'École des Beaux-Arts de Lyon le disciple de Tollet et, passagèrement, à Paris, l'élève de M. Humbert; les connaissances initiales acquises dans la maison paternelle et au temps de l'adolescence ne s'effacèrent jamais. D'ailleurs, M. Roustan n'eut, à vraiment parler, qu'un maître: Eugène Carrière; c'est à son atelier qu'il s'est formé, aux côtés de M. Matisse et de M. Laprade, de M. Puy et de M. Olivier, et c'est des admirables, des héroïques lithographies en noir de Carrière, que descendront, en vertu d'une filiation directe et libre pourtant, les curieuses, les originales lithographies en couleurs de M. Émile Roustan.

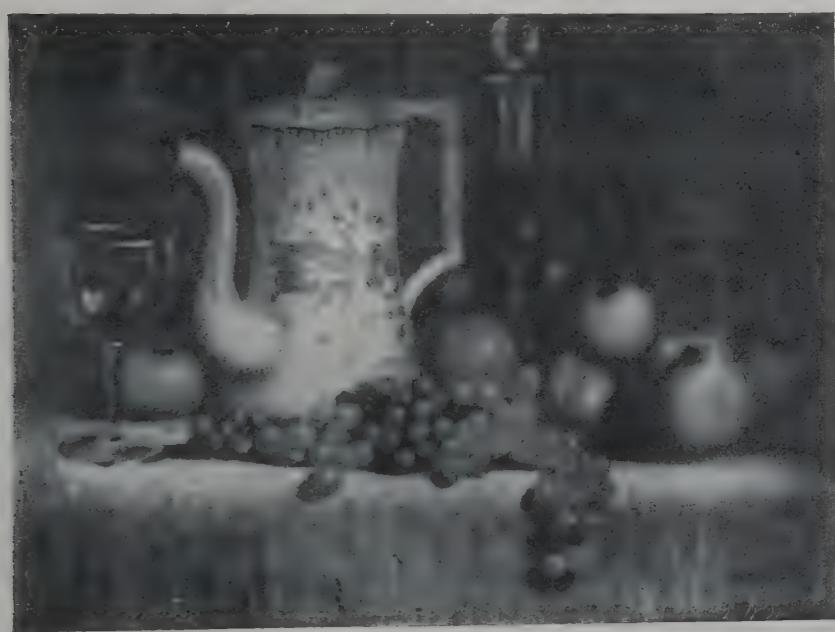
La discipline de Carrière, si dangereuse pour les médiocres, aux autres si salutaire, devait exalter cet amour du silence et de la gravité dont témoignait déjà M. Roustan lorsque, enfant, il courait la campagne du Forez. Suivant l'exemple du maître, c'est à la figure humaine qu'il s'attache tout d'abord. Cependant ces arabesques d'une charpente si puissante: les paysages de Carrière, ne sont pas sans l'attirer; et c'est à l'instigation de Carrière qu'il va tenter sur pierre ses premières études au lavis.

Mais bientôt d'autres influences neutraliseront celle-ci. Comme surgissent de l'ombre enveloppante les visages de Carrière, ainsi, peu à peu, de l'obsession du maître se dégagera l'œuvre du disciple. Il persévere dans la lithographie: mais à la seule planche en noir succèdent les planches en couleurs, à la recherche unique des valeurs la recherche amoureuse du ton. Sur les fonds tels que des voiles sombres se découpent les faïences aux dessins rustiques: des reflets jouent sur un cristal; la brume enfante victorieusement les lumineux fardeaux du verger de Cézanne.

Quel que soit, cependant, le désir de l'artiste de tendre vers la lumière et la couleur, de quitter les apparences pâles pour atteindre à plus de réalisme, son tempérament l'incite à dessiner surtout par les masses, et à demander à l'ombre le secret de toutes les subtilités et de tous les liens. Sans doute, pour mesurer l'évolution accomplie,

il suffirait de comparer aux *Poires* et aux *Pommes* la grisaille ancienne intitulée *Cerises*. Mais, à vrai dire, la couleur n'interviendra jamais que comme élément décoratif, pour différencier avec plus de délicatesse des valeurs égales ; le ton rarement restera pur ; atténuant sa franchise, les gris les plus fins s'y mêleront, de sorte que la planche initiale, en noir, demeurera la planche essentielle.

Si la nature morte permet au lithographe une confidence directe, pour le paysage, volontiers il travaille d'après l'étude prise en plein



NATURE MORTE, LITHOGRAPHIE PAR M. ÉMILE ROUSTAN

air. Qui voudra se convaincre de l'importance d'une technique, comparera aux estampes qui les ont suivies certaines toiles de M. Roustan. Certes, elles ont de l'autorité, du style, et déjà s'y affirment le souci de construire, une vision large, la subordination du détail à l'ensemble. Regardez la lithographie : la synthèse apparaît, plus profonde, les valeurs s'affirment et se différencient, passant par les plus précieux dégradés des blancs purs aux noirs absous. Nul doute : le choix même du moyen d'expression favorisa ces progrès. Carrière se plaignait un jour de ne plus trouver d'ouvrier capable de tirer ses dernières planches. Le peintre, ici, se double du plus ingénieux artisan. Aucune technique qui ne l'ait tenté. Forgeant le fer, ouvrant l'étain, sculptant le bois, il ne devait point

oublier les années de travail à l'imprimerie paternelle. Pour qui traite la pierre, l'importance du tour de main apparaît extrême : on peut le proclamer de moitié dans la réussite. Au choix de la pierre, au choix du papier reste subordonnée la qualité des noirs. Effectuez le tirage sans habileté, c'en est fait de toutes les délicatesses, de tous les agréments du métier. Or, parmi les artistes auxquels la lithographie au lavis est familière, combien savent tirer de ce procédé difficile des effets aussi sobres et aussi puissants ? Que M. Émile Roustan demande au pinceau ses à-plats ou au crayon ses pointillés, la cou-



PETIT PORT BRETON, LITHOGRAPHIE PAR M. ÉMILE ROUSTAN

leur reste transparente ; et grâce à cette admirable matière qu'est l'encre lithographique, il semble que l'âme même de la pierre se communique à l'épreuve.

Le tempérament de M. Émile Roustan le pousse à réclamer ses thèmes d'inspiration aux décors familiers. Voici longtemps que la figure humaine a déserté son œuvre ; ses préférences vont aux lignes simples d'un paysage, construit par les masses ; il interroge volontiers la terre natale, les bois du Forez, dont il aime la sauvagerie<sup>1</sup>. Avec ses anses calmes, ses collines d'un vert gris, ses ciels brouillés et ses pâles rivières couleur lavande, la Bretagne aussi le retient, sans doute pour ce que « la joie même », comme a dit Renan, « y

1. Cf. *Paysage forézien, Moulin dans le Forez*, etc.

FLEURS

LITHOGRAPHIE ORIGINALE EN COULEURS DE M. ÉMILE ROUSTAN

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

1900-1901. 1901-1902. 1902-1903.

1903-1904. 1904-1905. 1905-1906.

1906-1907. 1907-1908. 1908-1909.

1909-1910. 1910-1911. 1911-1912.

1912-1913. 1913-1914. 1914-1915.

1915-1916. 1916-1917. 1917-1918.

1918-1919. 1919-1920. 1920-1921.

1921-1922. 1922-1923. 1923-1924.

1924-1925. 1925-1926. 1926-1927.

1927-1928. 1928-1929. 1929-1930.

1930-1931. 1931-1932. 1932-1933.

1933-1934. 1934-1935. 1935-1936.

1936-1937. 1937-1938. 1938-1939.

1939-1940. 1940-1941. 1941-1942.

1942-1943. 1943-1944. 1944-1945.

1945-1946. 1946-1947. 1947-1948.

1948-1949. 1949-1950. 1950-1951.

1951-1952. 1952-1953. 1953-1954.

1954-1955. 1955-1956. 1956-1957.

1957-1958. 1958-1959. 1959-1960.

1960-1961. 1961-1962. 1962-1963.

1963-1964. 1964-1965. 1965-1966.

1966-1967. 1967-1968. 1968-1969.

1969-1970. 1970-1971. 1971-1972.

1972-1973. 1973-1974. 1974-1975.

1975-1976. 1976-1977. 1977-1978.

1978-1979. 1979-1980. 1980-1981.

1981-1982. 1982-1983. 1983-1984.

1984-1985. 1985-1986. 1986-1987.

1987-1988. 1988-1989. 1989-1990.

1990-1991. 1991-1992. 1992-1993.

1993-1994. 1994-1995. 1995-1996.

1996-1997. 1997-1998. 1998-1999.

1999-2000. 2000-2001. 2001-2002.

2002-2003. 2003-2004. 2004-2005.

2005-2006. 2006-2007. 2007-2008.

2008-2009. 2009-2010. 2010-2011.

2011-2012. 2012-2013. 2013-2014.

2014-2015. 2015-2016. 2016-2017.

2017-2018. 2018-2019. 2019-2020.

2020-2021. 2021-2022. 2022-2023.

2023-2024. 2024-2025. 2025-2026.

2026-2027. 2027-2028. 2028-2029.

2029-2030. 2030-2031. 2031-2032.

2032-2033. 2033-2034. 2034-2035.

2035-2036. 2036-2037. 2037-2038.

2038-2039. 2039-2040. 2040-2041.

2041-2042. 2042-2043. 2043-2044.





est un peu triste<sup>1</sup>. » Entre toutes les saisons, l'hiver surtout l'attire qui, donnant à la terre tant de grandeur et de délicatesse, supprime l'accident, voile les arrière-plans, éteint les couleurs<sup>2</sup>.

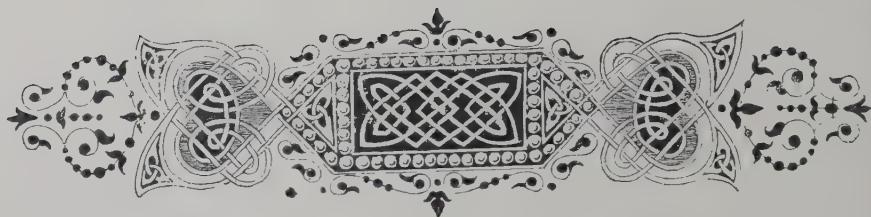
La fleur, mêlant la réalité et le rêve, attira toujours les amis d'une vérité silencieuse et discrète. Avec un art tremblant et un peu voilé, tour à tour Fantin, Le Sidaner, Ernest Laurent, les Duhem ont chanté le culte de ces compagnes pensives. Parmi les œuvres de M. Émile Roustan, c'est aux fleurs qu'iront maintes préférences. Roses roses, roses crème aux tons un peu passés; anémones au cœur noir; tulipes or-orange, tulipes pâles aux transparences de cire, émanations mystérieuses; marguerites d'ivoire et marguerites d'or dont les pétales mats et nébuleux constellent l'ombre; vivantes à peine, elles montent du vase précieux de grès, de verre ou de porcelaine, où vient se refléter, seule lumière pure, la fenêtre. Mais déjà les géraniums sonnent une fanfare, mineure encore, moins sourde cependant; de la grisaille sortent des fruits plus sensuels, et nous ne serions point surpris de voir M. Émile Roustan, fidèle à son évolution, tirer des effets nouveaux et inattendus d'un procédé dont, aujourd'hui déjà, on peut assurer qu'il est maître.

CLAUDE ROGER-MARX

1. Cf. *Clair de lune (Bretagne)*, *Goélette dans le port de Paimpol*, *Les Pins*, *Petit Port breton*, *Phare en Bretagne*, etc.

2. Cf. *La Neige dans le Forez*, *La Neige au jardin du Luxembourg*.





## CHRONIQUE MUSICALE

ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE : *Parsifal*, festival sacré en trois actes, poème et musique de Richard WAGNER.

WAGNER avait raison : *Parsifal*, hors de Bayreuth, a perdu l'auréole dont le nimbaît la piété des bons pèlerins. Là-bas, intangible, sacré, rayonnant d'une étrange lumière où s'effaçaient les ombres et les taches, ce n'était pas un drame lyrique, mais une cérémonie religieuse, et la musique bénéficiait de cette adoration collective. Ajoutez encore l'enthousiasme des temps héroïques du bon combat pour le génie méconnu ; l'autosuggestion de commentateurs plus érudits, plus intelligents que foncièrement musiciens, et dont l'imagination passionnée s'en allait découvrir à d'insondables profondéurs de mystère, des trésors de métaphysique ou de foi ; et la paix aussi de la nature, et ces entr'actes heureux où, sortant du théâtre, on pouvait contempler à loisir la campagne et le ciel ; et puis enfin, ce qui ne gâtait rien, d'excellentes exécutions orchestrales, en lesquelles pour un temps encore se conservait la pure tradition de Wagner. Oui, habile et lucide, il savait bien ce qu'il faisait en bâtiissant ce théâtre exceptionnel, isolé, lointain. Mais on peut généraliser : toute œuvre d'un haut caractère, semblerait-il, doit gagner à de telles conditions. Qui n'a rêvé parfois d'ouïr les grands oratorios parmi l'ombre des cathédrales, ou d'harmoniser l'art grec d'un *Prométhée* et d'une *Pénélope*<sup>1</sup> à l'ardente, à la douce splendeur du ciel estival de la Provence ? Ne verrons-nous jamais non plus, en un théâtre exempt de faux luxe, un public simple, naïf, recueilli, pleurer à la douleur du *Lazare* (encore inconnu) de M. Alfred Bruneau ? Et pourtant, quoi qu'il en soit, la vraie beauté subsiste en des salles profanes, de la *Messe en « si »*, de l'*Enfance du Christ*, des *Béatitudes*, plus pure encore, plus simple peut-être, dépouillée des éléments pittoresques et littéraires que pourrait y joindre — qui sait ? — le sublime décor d'une nef gothique. Alors donc, *Parsifal* subissant aujourd'hui le sort commun que supportent fort bien tant d'autres chefs-d'œuvre religieux, on ne peut s'en indigner tout à fait. Mais qu'est-il devenu sous ce jour laïque ?

On a tout admiré, de confiance. Grands dieux, pourvu qu'il n'y ait point là

1. Il s'agit ici de deux œuvres lyriques de M. G. Fauré.

quelque peu de cette admiration respectueuse et profonde, que nous accordons à tout ce qui nous ennuie ! Le public est très humble, en ses snobismes, devant un chef-d'œuvre *consacré*. (Il répare l'excès de tant d'obéissance en méprisant comme trop faciles des musiques simples et charmantes, et surtout en fuyant toutes celles qu'ont signées des noms inconnus.) Mais distinguons deux sortes d'ennui. Le premier résulte de l'incompréhension d'une chose très belle et très neuve, car l'oreille, dès l'abord, ne perçoit *jamais bien* tous les éléments d'une beauté originale. Ainsi furent honnis Monteverde, Rameau, Bizet, César Franck, et M. Debussy, et Wagner lui-même<sup>1</sup>. Tandis qu'il est un autre ennui, si je puis dire, objectif, et qui provient tout bonnement de défauts réels. D'une musique qui s'alourdit de trop de répétitions, et dont les rythmes ou les tonalités sont comme stagnants, les compositeurs disent qu' « elle ne marche pas ». Elle est ennuyeuse par elle-même. Cruelle ironie ! C'est elle, souvent, qui passe pour profonde aux oreilles des mélomanes trop bien « avertis ».

Ayons le courage de l'hérésie et du blasphème, si telle, après de mûres réflexions, nous semble la vérité : cet ennui existe, chez Wagner, plus souvent qu'on ne voudrait. Maint dialogue, maint récitatif de la *Tétralogie* nous semblent, et sont en réalité, *musicalement* interminables. Wagner pensait-il que l'intérêt seul des paroles et d'une juste déclamation pouvait suffire en d'aussi longues scènes ? ou bien n'a-t-il pas trouvé mieux, son propre texte ne l'inspirant qu'à demi ? Je ne sais. Mais l'ennui est là. Il est dans la *Valkyrie*, il est dans le *Crépuscule des dieux* ; il est dans *Parsifal*. L'ancienne et naïve joie de « reconnaître un thème au passage » (jeu facile, primaire, sans vrai rapport avec la beauté lyrique) fait place aujourd'hui à la plus fâcheuse des obsessions, lorsque après vingt fois ce thème n'apporte, la vingt et unième, aucun élément d'intérêt musical nouveau. (Un seul peut-être fait exception : mais c'est qu'il faut l'exceptionnelle : la profonde et poignante douleur du motif de l'Epieu, et sa réalisation contrapunctique si nourrie, pour qu'il se puisse entendre aussi souvent sans lassitude.) Qu'on fut injuste, hélas ! envers l'Arfagard de M. d'Indy ! Gurnemanz est cent fois plus ennuyeux, malgré la grande autorité et le grand talent de M. Delmas. Dussé-je scandaliser quelques lecteurs partisans de la théorie du « bloc », Klingsor est ennuyeux aussi ; nous connaissons cette famille de gens sombres et bavards : Alberich, Hagen... Avouerai-je encore, au risque d'encourir le mépris des purs wagnériens, que la douleur de Kundry l'hystérique est parfois plus extérieure que réellement touchante ? je ne m'arrêterai pas sur cette pente dangereuse, et je tomberai dans la pire des hérésies : malgré tout l'effet qu'elle produit, la grande marche religieuse du premier acte n'est pas exempte d'une certaine pompe un peu trop décorative, vêtement splendide certes, mais gênant peut-être, et au travers duquel nous pénétrons moins profondément l'âme chrétienne des Chevaliers.

D'ailleurs je ne traduis ici que l'avis de beaucoup d'honnêtes gens, qui n'osent ou ne veulent se l'avouer. Ils reconnaissent seulement que bien des passages de *Parsifal* ne sont pas scéniques. Or, tout justement, s'ils ne le sont

1. La musique de Wagner, aujourd'hui, paraît claire comme eau de roche. Mais les critiques qui le constatent, parlent aussi de la « discordante musique moderne » dans les termes où précisément leurs ainés morigénaient Wagner. Eternel retour des choses d'ici-bas.

pas, c'est par la seule raison qu'à ces moments-là faiblit l'intérêt musical. Et voyez l'*Enchantement du Vendredi-Saint*: rien n'est moins « théâtre »: trois personnages immobiles; — contemplation religieuse; — les pieds nus de Parsifal, lavés par Kundry, sèchent, au soleil d'avril. Mais pas un instant de longueur ni de fatigue en cette scène admirable, parce qu'une fraîche et délicieuse musique a jailli d'un cœur ému. Au contraire, je ne puis le dissimuler, lorsque les rôles de Gurnemanz, de Klingsor et parfois même de Kundry nous semblent peu scéniques, c'est uniquement par infériorité musicale.

Que reste-il donc ? Les sommets, la beauté pure de ces lumineux sommets aux neiges dorées par le soleil mystique de la Foi. Beauté si connue par les excellentes auditions des grands concerts, que je m'excuse ici d'en parler avec quelque détail : il me faut bien avoir le plaisir de compenser les scandaleuses réserves que je viens de risquer.

Splendeur vermeille des voix extatiques chantant dans la coupole. Délices d'entendre s'épancher, si vivante, si touffue, mais si claire et si limpide, la délicieuse musique des Filles-fleurs. Charme pur et profond de l'*Enchantement du Vendredi-Saint* : mélodie unique et merveilleuse, comme il n'en éclôt qu'au cœur des vieillards<sup>1</sup>, testament où se révèlent une indulgente résignation, le dernier pardon des offenses, et cependant un ineffable et vivant espoir dans la jeunesse de l'éternel renouveau. Marche funèbre de Titurel, grandiose, saisissante, macabre presque, comme quelque *Triomphe de la Mort*. — Lumineuse, sereine conclusion, dont l'effet prodigieux et souverain commandant le silence, semblerait interdire les applaudissements (mais qui ne put retenir la hâte de quelques Barbares stupides, pressés, hélas ! d'aller chercher leur éternel « vestiaire »). — Et puis, enfin et surtout, la Pitié de ce thème admirable de l'Épieu, cette Douleur humaine qui remplit l'œuvre d'un bout à l'autre, en une émotion toujours croissante. Douleur d'Amfortas; angoissant effroi de Parsifal, à la révélation bouleversante que produit en lui le baiser de Kundry : douleurs si belles et si vraies qu'on ne songe plus à discuter le poème. Car, en le prenant à la lettre, nous trouvons bien cruelle la punition d'Amfortas pour un moment de si humaine faiblesse. Mais n'oublions pas qu'ici tout est symbole. Et ne tentons pas de soulever le voile de ces redoutables problèmes : Responsabilité vis-à-vis du Créateur, Péché originel, Dogme de la Rédemption. Je l'avoue d'ailleurs, ces questions si troublantes ne semblent pas avoir atteint la sérénité de nos belles mondaines. Femmes dépouillées de l'antique foi, ont-elles senti le poids de ce Péché ? Si, d'aventure, elles ont réfléchi, ce ne dut être que pour murmurer quelque « *Felix culpa...* », sans ajouter toutefois, avec l'ironie d'un Anatole France ou la naïve logique du latin de l'Église : « *quae talem meruit Redemptorem.* »

Une dernière question : était-ce mieux, ou toutefois aussi bien qu'à Bayreuth ? Pour la mise en scène, la comparaison n'est guère à l'avantage de l'Opéra. Si le palais de Klingsor est d'un bleu suffisamment oriental et « magique », le « tableau vivant » de l'*Enchantement du Vendredi Saint* rappelle fort désagréablement certaines statues polychromes de la place Saint-Sulpice. Mais les chœurs et les solistes sont excellents et vraiment de premier ordre, comme

1. Cf. Beethoven, *adagio* du XIV<sup>e</sup> *Quatuor*; *adagio* de la IX<sup>e</sup> *Symphonie*, etc.

toujours à l'Opéra lorsqu'on veut bien s'en donner la peine. Enfin, quant à l'interprétation de M. Messager, elle est telle qu'on pouvait l'attendre de lui, avec les défauts et les qualités qu'on lui connaît : une exactitude, une précision, un équilibre admirables; mais souvent, pas assez d'ampleur, et dans son tact extrême une expression parfois un peu sèche.

N'importe; ce fut dans l'ensemble une fort belle représentation, où l'on a dû profondément ressentir la grande beauté de ces « sommets » de l'œuvre, bien que notre goût national nous porte vers un art plus concis et des développements moins « étalés ». Si, pour le reste de ce *Bühnenfestspiel*, je me suis permis des critiques que d'aucuns jugeront blasphematoires, quitte à les formuler eux-mêmes dans dix ou vingt années, c'est que ces défauts me semblent fort importants, en ce qu'ils sont — aujourd'hui que nous commençons à prendre conscience d'un art symphonique et d'un goût français — extrêmement représentatifs des tendances de la musique allemande contemporaine. Nos voisins semblent apprécier la quantité mieux que la qualité; et, cependant ici (ce n'est pas une façon « welche » ni latine d'envisager la question, mais simplement humaine et logique), il ne s'agit que de qualité, et de vérité. Le désir d'exprimer la force, de faire colossal, de frapper de grands coups (plutôt que de frapper juste), semble hanter nos rivaux : et Wagner n'en fut pas tout à fait exempt. — Cependant le Parthénon reste plus beau que la Madeleine. — Aux temps des premiers pèlerinages à Bayreuth, nombre de musiciens français avaient subi l'influence germanique, s'abandonnant à l'idée très fausse qu' « on n'en met jamais assez ». La musique russe vint faire une heureuse diversion; mais, pour nous rappeler que l'art vit de proportions harmonieuses, d'accents justes et de matières choisies, il a fallu bien autre chose encore que l'érudition de la *Schola Cantorum* ressuscitant Rameau, ou les soins vigilants du Conservatoire qui nous rappelait les éternellement admirables modèles que sont *Carmen* et *Samson*: il a fallu la présence réelle d'une musique contemporaine qui nous touchât profondément, étant l'expression juste et profonde de notre sensibilité. On devine à quels maîtres je fais allusion, — deux grands maîtres, je dois le dire très net. Il a fallu *Pelléas*, *l'Après-midi d'un faune*, les *Nocturnes*; il a fallu d'incomparables *Mélodies*, et *Prométhée*, et *Pénélope*. Aujourd'hui nous sentons que nos racines plongent dans un sol nourricier : le sol natal. Et je ne sais rien de tel que les représentations wagnériennes pour nous en donner conscience. Il ne s'agit pas ici de comparer, ni de proclamer (comme jadis Léon Kerst après la « tristanesque » *Kermaria* de M. C. Erlanger) : « Nous pouvons aujourd'hui regarder l'Allemagne en face ! » Il s'agit seulement de profiter des leçons et des exemples. Tous, auditeurs et musiciens, nous n'irons utilement de l'avant qu'en sachant rester nous-mêmes, et ne pas nous faire illusion sur tel ou tel défaut d'une œuvre aimée. Nous n'en apprécierons que mieux ses beautés. C'est pourquoi je m'excuse encore d'avoir dit franchement toute ma pensée au sujet de ce *Parsifal*, autour duquel s'agitent aujourd'hui tant de snobismes et que — disons le mot — tant de réaction voudrait prendre comme porte-banniére. Avant tout, soyons soucieux de rechercher et d'aimer, partout où nous la trouvons, mais là seulement, la chère et divine Musique.

CHARLES KOECHLIN

## CORRESPONDANCE D'ITALIE

### L'AUTEUR DU « CONCERT CHAMPÉTRE » DU LOUVRE



En parlant de mon livre sur Giorgione, avec une bienveillance dont je ne saurais assez le remercier<sup>1</sup>, M. Marcel Reymond a défendu avec une conviction profonde l'attribution du *Concert champêtre* du Louvre à Giorgione et m'a invité à apporter de nouvelles raisons en faveur de l'opinion différente que j'avais soutenue. Me voici donc obligé de solliciter l'hospitalité de la *Gazette*, non seulement pour répondre à une courtoise invitation, mais encore pour me défendre de l'accusation de témérité que le lecteur pourrait formuler contre un critique qui a osé attaquer une vérité historique et artistique aussi consacrée.

Et puisque M. Reymond a contesté seulement cette attribution isolée, en louant les prémisses dont elle découle, selon moi, comme une conséquence logique, je suis contraint d'exposer ces prémisses, fût-ce en forme schématique.

1<sup>o</sup> Il n'y a d'œuvres absolument certaines de Giorgione que celles qui ont été citées par Marc Antonio Michiel : le *Concert* du Louvre n'en fait pas partie.

2<sup>o</sup> Les attributions de tableaux à Giorgione qui ont été faites au XV<sup>e</sup> siècle sont souvent tout à fait erronées et fausses : or, c'est au XVII<sup>e</sup> siècle que le *Concert* a été attribué pour la première fois à Giorgione.

3<sup>o</sup> Si nous pouvons attribuer aujourd'hui à Giorgione une œuvre non mentionnée par Michiel, c'est seulement lorsque l'œuvre, par tous ses éléments, correspond matériellement et spirituellement aux œuvres mentionnées par Michiel ; lorsqu'il y a vraiment nécessité de faire cette attribution, et non pas seulement possibilité.

Peut-être un système si rigoureux paraîtra-t-il rebutant ; c'est cependant faute de l'avoir suivi que la critique moderne a créé tant de différents Giorgione « personnels », dont aucun n'est « universel », et qu'elle a fait de Giorgione un mythe, alors qu'il est une réalité.

Si nous partons des principes qui n'ont pas été contestés, — et qui, si je ne me trompe, ne peuvent pas l'être, — la question sera de savoir s'il y a nécessité d'attribuer le *Concert* à Giorgione et si, comme l'a bien compris M. Reymond, cette nécessité dérive de la *qualité* du tableau.

Quand M. Reymond affirme que, pour son « exceptionnelle beauté », le *Con-*

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. II, p. 431.

cert est une œuvre « unique dans l'art » et à laquelle une seule œuvre peut être comparée, *L'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien, il oublie la *Vénus* de Giorgione (Dresde), et il l'oublie pour s'être placé à un point de vue spécial, qu'il indique lui-même, lorsqu'il parle « de beauté, de sensualisme féminin, comme nous les voyons chez Giorgione ».

Pour moi, c'est précisément l'absence de ce sensualisme « féminin » qui distingue Giorgione de Titien, de Sebastiano del Piombo et de Palma — comme il distingue, si l'on veut, un Cézanne d'un Gauguin. Giorgione — et Cézanne — ont fait de l'art, rien que de l'art, et d'autres peintres se sont approprié leur création spirituelle, en y ajoutant des sentiments et des sensations qui rendent l'art plus *intelligible*, mais qui n'atteignent pas au sommet de l'art *pur*. Or, quand je regarde le *Concert*, j'y vois bien une palette magnifique, qui avait fondu harmonieusement figures et paysage, un monde enivrant de musique, d'amour et de liberté; mais j'y vois aussi un réalisme dans les proportions du nu féminin qui, en regard de la *Vénus* de Giorgione, apparaît pesant et vulgaire; j'y vois la prédominance de couleurs chaudes, très caressantes à l'œil, mais qui, comparées à la gamme de Giorgione, représentent des simplifications à intention « sensuelle »; je vois dans les deux jeunes gens une intempérance de lumière et d'ombre qui indique un maniériste nouveau, non de la ligne, comme à Florence, mais de la couleur.

Giorgione avait créé sa couleur comme un instrument avec lequel son art transformait la réalité extérieure : l'auteur du *Concert champêtre* a pris de lui cette couleur idéale pour illustrer la réalité. Comme *L'Amour sacré et l'Amour profane*, le *Concert* est le chef-d'œuvre d'une activité artistique qui fond le sensualisme et l'art; la *Tempête* (coll. du prince Giovanelli) et la *Vénus* sont des chefs-d'œuvre d'art « pur ». Ce n'est pas moi, c'est Marc Antonio Michiel qui nous dit lesquelles de ces œuvres sont de Giorgione.

\* \* \*

Si l'on admet, d'autre part, que le tableau ne soit pas de Giorgione, pourquoi l'attribuer, comme je l'ai fait, à Sebastiano del Piombo ? Ce serait abuser de l'hospitalité qui m'est accordée que de tenter ici une reconstruction de la personnalité de Sebastiano. M. Reymond refuse à ce maître, dans sa période giorgionesque, le « modèle simple », la « chaleur de coloris », — que je vois, pour ma part, dans la *Femme adultère* de Glasgow et dans le retable de S. Giovanni Crisostomo, — et je me trouve dans la meilleure compagnie, celle de Vasari, qui parle de « la manière moderne plus fondue, avec un certain flamboiement de couleur ». Le « modèle » est même plus souple chez Sebastiano que chez Giorgione; le coloris plus « chaud », avec une prédominance du rouge et du jaune qui n'existe pas dans les œuvres authentiques de Giorgione, où l'équilibre est parfaitement maintenu entre les tons froids et chauds.

L'absence de femmes nues dans les œuvres les plus connues de Sebastiano (c'est la seconde objection de M. Reymond) s'explique par le caractère religieux de beaucoup de ses œuvres. D'ailleurs, dans les fresques de la Farnésine, Sebastiano a largement montré le plaisir qu'il avait à peindre de belles chairs nues.

Il ne faut pas dédaigner Sebastiano : les Parisiens peuvent voir le *Violoniste* de la collection Alphonse de Rothschild et s'assurer que c'est un chef-d'œuvre vraiment digne de Raphaël, auquel il a été longtemps attribué. Cependant, après avoir peint le *Violoniste*, Sebastiano changea encore sa manière et il en vint à créer des œuvres qui ont été données à Michel-Ange. Ceci posé, je ne comprends pas l'observation de M. Reymond : « Si Sébastien del Piombo avait trouvé... un art pareil, jamais il n'aurait songé à y renoncer ; jamais, après s'être élevé si haut dans les rêves de la plus subtile poésie, il ne serait descendu aux rudes réalités d'un Michel-Ange. » Entre le *Violoniste* et ses derniers tableaux religieux, il a pourtant changé.

J'ajouterai seulement un mot. M. Reymond a trouvé que le fait capital du livre de M. Venturi était « d'enlever à Giorgione le *Concert...* » Je serais heureux si le « fait capital » était plutôt un progrès dans la détermination de la personnalité artistique de Giorgione.

LIONELLO VENTURI



Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — [TYP. PHILIPPE RENOUARD.]

# PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison  
Durand elle

9, rue Cadet

PARIS



TÉLÉPHONE

321-93



FOURNISSEUR

des  
palais nationaux  
et bâtiments civils  
de la ville de  
Paris et des grandes  
administrations

Art du bâtiment.  
Constructions mé-  
caniques. — Génie  
civil. — Architec-  
ture publique et privée

# La Corrida

PARFUM  
ULTRA  
PERSISTANT



PARFUM  
POUDRE  
LOTION  
SAVON

18 PLACE VENDÔME  
PARIS

# ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

# PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M<sup>r</sup> M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL. : 1026-16; 1026-17

# LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal  
BEDEL & C<sup>IE</sup>

MAGASINS { Rue de la Voute, 14  
Rue Championnet, 194  
Rue Lecourbe 308  
Rue Véronèse, 2  
Rue Barbès, 16 (Levallois)

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Février 1914

## CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger  
SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT  
DE VOITURE

1<sup>o</sup> Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delémont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2<sup>o</sup> Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3<sup>o</sup> Entre PARIS (Est) et FRANCFORTE, via Melz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresden, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

### BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

### BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

**tous vos livres sous la main**



avec la  
bibliothèque  
tournante  
**TERQUEM**

PARIS  
3<sup>me</sup> Bou<sup>levard</sup> Haussmann  
angle de la rue Scribe

Envoi franco du Catalogue sur demande

## Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des  
DYSPEPTIQUES  
ET DES  
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL  
1<sup>er</sup> Ordre — Prix Modérés  
CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements  
ÉCRIRE :  
C<sup>ie</sup> DE Pougues  
15, Rue Auber, 15  
PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS  
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

## SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 3<sup>me</sup> Pharmacie, 12, B<sup>oulevard</sup> Bonne-Nouvelle, PARIS.

## SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine . . . . . 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps . . . . . 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser . . . . . 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie . . . . . 2 fr.

Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. . . . . 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma . . . . . 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles . . . . . 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée . . . . . 2 fr.

Savon Naphtol soufré, contre pelade, eczémas . . . . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

## MICHEL & KIMBEL

## KIMBEL & C<sup>ie</sup>, SUCCESSEURS

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

### TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales  
des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

## Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ<sup>r</sup>

106, Boulevard Saint-Germain

## LE VIEUX PARIS

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> séries

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr. ; Vélin, 30 fr. ; Japon, 60 fr.

**MOSAIQUES**

Décoratives  
en Email et Ors  
Dallages en Marbre  
et Grés Cérame

— GUILBERT-MARTIN —

René Martin & C<sup>ie</sup> S<sup>rs</sup>

20. RUE GENIN. S<sup>aint</sup> DENIS. Seine.

# PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAITRES MODERNES

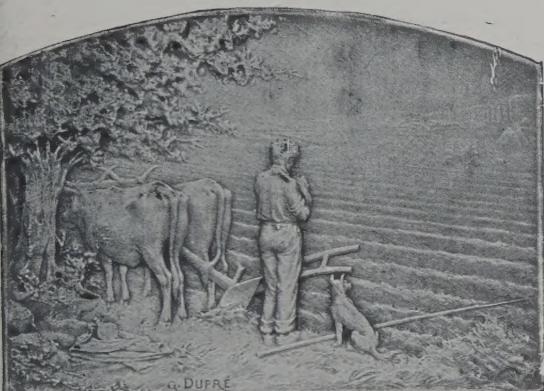
Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

V.-S. CANALE, Successeur

Tél : Gobelins : 19-58

UNIQUE DÉPOSITAIRE DES ŒUVRES COMPLÈTES DE  
**O. ROTY**, de l'Institut



L'ANGÉLUS, par G. DUPRÉ



Baiser d'enfant



Leçon maternelle  
par O. YENCESSÉ



Amour maternel

## Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN, F. VERNON, A. PATEY, de l'Institut  
PONSCARME, DANIEL-DUPUY, L. BOTTÉE  
G. DUPRÉ, V. PETER  
O. YENCESSÉ  
P. LENOIR — A. SCHWAB — PATRIARCHE

EXPOSITION D'ŒUVRES DE O. ROTY, Membre de l'Institut 1846-1911

CADEAUX POUR 1<sup>re</sup> COMMUNION ET FÊTES ANNIVERSAIRES

# ORYANE

PARFUM NOUVEAU      VIOLET. PARIS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

## Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

### ALLER :

Départ de Londres (*via Calais*) 11 h. — 21 h. (*via Boulogne*)  
14 h. 20 (*via Dieppe*) 10 h. — 20 h. 45.  
Départ de Paris : 8 h. 30 1<sup>re</sup> et 2<sup>re</sup> cl., Paris-Turin ; V.R. Paris-Dijon ; — 14 h. 20 (V.L., 1<sup>re</sup> cl., Paris-Florence ; 1<sup>re</sup> et 2<sup>re</sup> cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1<sup>re</sup> et 2<sup>re</sup> cl., Calais-Turin ; V.L., L.S., 1<sup>re</sup> et 2<sup>re</sup> cl., Paris-Rome, V.R. Modane-Turin.

### RETOUR :

|  |   |  |            |
|--|---|--|------------|
| Départ de Naples                       | 18 h. 50  | 0 h. 40                                | 13 h. 40   |
| — Rome                                 | 23 h. 50  | 9 h. 5                                 | 18 h. 5    |
| — Turin                                | 15 h. 45  | 0 h. 10                                | 8 h. 40    |
| V.L. Rome-Paris                        | L. S. 4 <sup>re</sup> et 2 <sup>re</sup> cl.      | 4 <sup>re</sup> et 2 <sup>re</sup> cl. | Rome-Paris |
| 4 <sup>re</sup> et 2 <sup>re</sup> cl. | Rome-Paris  | Rome-Paris                             |            |
| Turin-Paris.                           | V.R. Rome-Pise et Dijon                           |  |            |
| V. R.                                  | Paris, 4 <sup>re</sup> 2 <sup>re</sup> cl., Tarin | V.R.                                   |            |
| Modane-Chambéry                        | Boulogne V. L.                                    | Dijon-Paris                            |            |
|  | Florence-Paris                                    |  |            |

## CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS POUDRE DENTIFRICE. CHARLARD

Boîte: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

### Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

**Itinéraire (81-A 2).** Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse).  
Prix : 1<sup>re</sup> classe: 194 fr. 85. — 2 classe: 142 fr. 20.  
Validité: 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

# SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France  
SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIEGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence, à Paris.  
SUCURSALE-OPERA: 25 à 29, Bould. Haussmann, à Paris.  
SUCURSALE: 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.); — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ETRANGÈRES; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

### SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.  
100 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 981 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (**Londres**, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et **Saint-Sébastien** (Espagne); Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

### CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,  
BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir  
OSTENDE, 21, av. Léopold.

CHEMINS DE FER DU NORD

## Paris-Nord à Londres

(*Vid Calais ou Boulogne*)

Cinq Services rapides quotidiens  
dans chaque sens

### VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (*Vid Calais*)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Egypte, les Indes et l'Australie.

# J.-E. BULLOZ

Photographe Éditeur

PARIS. — 21, rue Bonaparte. — PARIS

Collection complète des photographies

du musée Jacquemart-André

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES  
ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES  
XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Téléphone : 288-91 19, rue Vignon

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES  
EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1831

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds  
et paravents anciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

— En vente aux Bureaux de la " GAZETTE " —

LES  
PHOTO-PROCÉDÉS  
E. DRUET

DONNENT EN BLANC ET NOIR  
LES VALEURS EXACTES  
DES COULEURS

---

EN VENTE :

: VINGT MILLE PHOTOGRAPHIES :  
—:— D'ŒUVRES D'ART —:—  
: PEINTURES, SCULPTURES :  
DESSINS, MINIATURES PERSANES  
-:- CÉRAMIQUES, etc., etc. -:-

---

TOUS TRAVAUX DE REPRODUCTION POUR  
ARTISTES, COLLECTIONNEURS, MARCHANDS, etc.

---

108, Faubourg Saint-Honoré, PARIS

TÉLÉPHONE : Wagram 23-12